



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



## البناء الموضوعي والفني في ديوان ابن الزقاق البلنسي

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه "ل. م. د" في الآداب واللغة العربية  
تخصص: أدب عربي قديم ونقده

إشراف الدكتورة :

نصيرة زوزو

إعداد الطالبة :

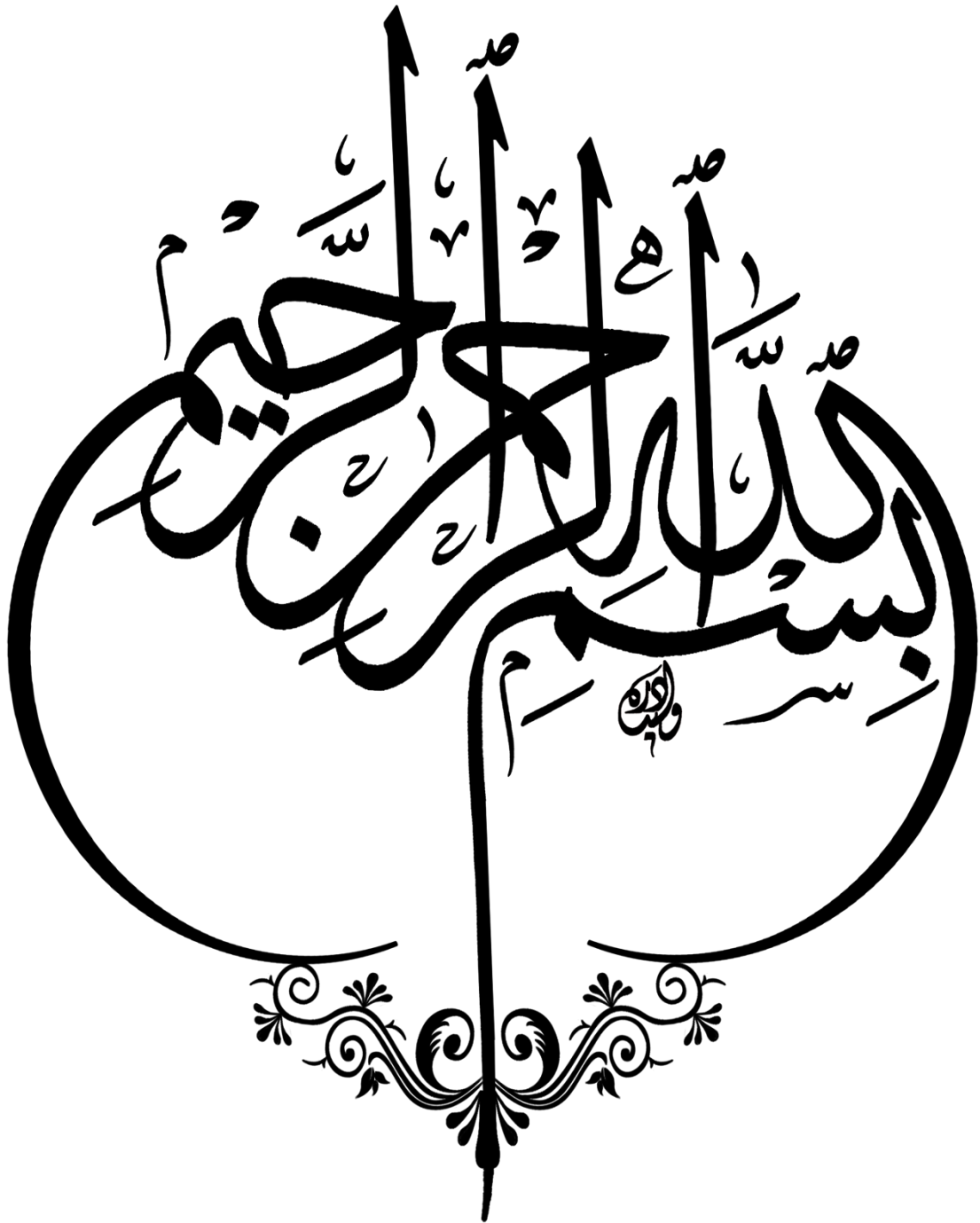
إيمان بوعافية

أعضاء لجنة المناقشة

الجامعة	الصفة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
بسكرة	رئيسا	أستاذ	امحمد بن لخضر فورار
بسكرة	مشرفا	أستاذ محاضر أ	نصيرة زوزو
بسكرة	عضوا ممتحنا	أستاذ	حكيم سبيعي
بسكرة	عضوا ممتحنا	أستاذ	هنية مشقوق
بسكرة	عضوا ممتحنا	أستاذ	جميلة قرين
باتنة 1	عضوا ممتحنا	أستاذ	رحيمة شينتر

الموسم الجامعي: 1441/1440 هـ

2021/2020 م



# شكر وعرفان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة، إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.  
إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة، إلى نبي الرحمة سيدنا محمد صلّ الله عليه وسلّم.

إلى من كلّله الله بالرضا، إلى من علّمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أرجو من الله أن يمدّ في عمرك لتري ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد والذي العزيز.  
إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان إلى بسمه الحياة أُمي الحبيبة التي بوجودها أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها.

إلى كل عائلتي الكريمة خاصة إخوتي وإلى كل من ساندني ولو بابتسامة في إنجاز هذا العمل المتواضع.

كما لا يفوتني أن أشكر زوجي الغالي الذي ساندني وكان خير معين لي في هذا العمل وإلى ابني الصغير سراج.



# مقدمة



الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا الكريم سيدنا محمد عليه أزكى الصلاة والتسليم وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

تبوأَت العربية مكانة عالية بين جميع لغات العالم، ذلك لأن الله حباها وخصها لتكون لغة القرآن الكريم، والسنة المطهرة، وآلة الحضارة والرقي في عصور الازدهار الإسلامي، وكان الأدب شعره ونثره بساطا تجلت فيه عبقريتها وجماليتها التي سحرت أعين الناظرين وفتنت أسماع المصغين المتأملين.

وكما كان للشعر في الشرق سحره الذي أخذ بألباب من عشقوا العربية، فقد كان له في بلاد الأندلس -دوحة الشعراء- إلهامه ونفته في أفئدة من سكنوها.

فقد كانت الأندلس جنة الله على الأرض بما لها من طبيعة غناء خلافة واستقرار سياسي ورفاه اجتماعي، واهتمام الأمراء بالشعر والشعراء وتقريبهم منهم حيث ظهرت حركة فكرية جديدة تائرة على القديم، فتنافس الشعراء في نظم القصائد على طريقتهم وسليقتهم، وتفننوا في ذلك. ما أدى إلى ظهور إبداع شعري متجدد من الناحيتين الفكرية والفنية، مختلف عما درج عليه الشعر والشعراء في المشرق، وهو ما تولد عنه ظهور عدد غير قليل من الشعراء المبدعين، وبسبب هذا الكم ظلت العديد من النفائس مخبوءة في المصادر، تنتظر أن تظهر إلى الوجود كسابقاتها، وهو ما جعلني أتخير دراسة ديوان ابن الزقاق البنسي. الشاعر الذي لم يلق حظّه الكبير في أمّهات الكتب الأندلسية كباقي الشعراء.

ومن الدوافع التي جعلتني أقبل على دراسة هذا الديوان، أنني حينما وقع الكتاب بين يدي وتصفحته، وجدت ابن الزقاق شاعرا يستحق أن يوقف عند شعره بالدراسة والتحليل لما فيه لغة راقية وأسلوب محكم أنيق وصوره شعرية متقنة الصنعة، يضاف إلى هذه الأسباب قلة الدراسات إن لم نقل ندرتها حول أعماله.

ويهدف بحثي المتعلق بدراسة البناء الموضوعي والفني في ديوان ابن الزقاق البننسي، الوقوف على موضوعاته المطروحة وطريقة طرحها والكشف عن بُناه الفنية ومدى توفيقه في طرح رؤاه بطريقة فنية وجمالية.

كما يسعى البحث إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

✚ كيف كان يتناول ابن الزقاق البننسي موضوعاته الشعرية؟ هل تقليداً أم تجديداً؟  
✚ كيف طرح بناءه الفكري؟ وبمَ تميزت صورته وأساليبه؟ وكيف كان توظيف موسيقاه؟

وقد قسم البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة. حيث كان المدخل الباب الذي نلج من خلاله إلى حياة الشاعر، وذلك من خلال تلخيص الأحداث المهمة التي حدثت في تلك الحقبة، مظهرين التطور الذي مس جميع النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية وكذا الأدبية بحركتيها النثرية والشعرية؛ ذلك لأن عصر المرابطين كان عصر بذخ وتطور وامتداد للموحدين.

**أما الفصل الأول** الذي كان عنوانه "البناء الموضوعي في ديوان ابن الزقاق البننسي" فقد انطوى على الموضوعات الشعرية التي طرحها ابن الزقاق البننسي في ديوانه بالتفصيل، وكيف كان توظيفه لها، وما الظروف التي ساعدته في الإجابة، وكثرة النظم في بعض الأغراض دون الأخرى.

**وأما الفصل الثاني** فكان عنوانه "البناء الفني في ديوان ابن الزقاق البننسي"، حيث درست فيه لغة الشاعر من حيث القوة والجزالة والسهولة، والمنبع الذي استقى منه ألفاظه، وكيف كانت جاهلية قديمة أم موافقة لطبيعة البيئة الأندلسية أم كانت مشرقية، ثم انتقلت إلى الصورة الشعرية بأنواعها التشبيهية والاستعارية والكنائية والمجازية مظهرة بعد ذلك كيف كانت الاستعارة من حيث صعوبتها وسهولتها وهل تفهم من الوهلة

الأولى أم ما يوجد تحت السطور، لننتقل إلى الرموز الدينية والأدبية والأسطورية، وكذا التناص.

**والفصل الثالث** عنوانته بـ "الموسيقى الشعرية في ديوان ابن الزقاق البلنسي"، حيث تفرّد بدراسة الموسيقى الشعرية بنوعها الداخلي والخارجي، وكيف رسمت وهل سار على نهج سابقه في توظيفاته أم تعدّاه إلى ما يحيط به من بيئة أندلسية. لينتهي البحث بخلاصة رصدت فيها أهم النتائج التي تحصلت عليها.

وقد استعنت في هذا البحث بمناهج ثلاثة هي: التاريخي، والوصفي، والإحصائي في بعض المواطن، وقد رأيتها أنسب المناهج النقدية لمثل هذه الدراسة.

كما رقد بحثي مجموعة من المصادر والمراجع أولها الديوان موضوع الدراسة، إضافة إلى كتب: الذخيرة لابن بسام، ووفات الوفيات والذيل للكتبي محمد ابن شاعر وغيرها من الكتب المثبتة في قائمة المصادر والمراجع.

وأما عن الصعوبات التي واجهتني فكانت قلة الدراسات حول الشاعر ابن الزقاق، وعدم عثوري على شرح لديوانه ما جعلني أقوم بشرح الألفاظ من القواميس من أجل فهم المعنى المراد، مع العلم أن شعره كان شعراً موازياً للشعر الجاهلي في غموض ألفاظه، كما أن التعريف به وبشعره في الكتب لم يتعدّ سطراً أو سطرين، بيتاً أو بيتين لكن بالرغم من هذا كله حاولت جاهدة الشرح والتحليل والإلمام بجميع عناصر البحث، وكلّي أمل وإصرار في اخراج نتاج ابن الزقاق إلى النور.

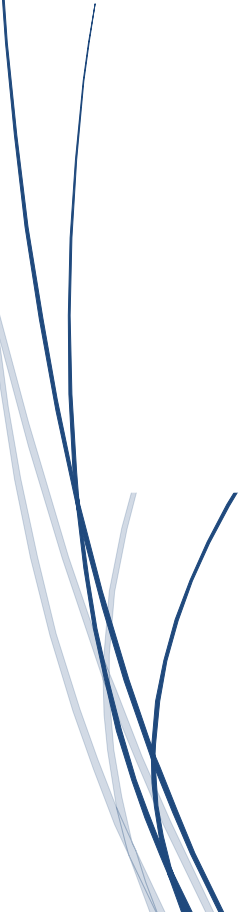
والشكر موصول للدكتورة المشرفة زوزو نصيرة التي كانت خير معين ومرشد في بحثي هذا.

وفي الأخير أسأل الله التوفيق والسداد، وما توفيقني إلا به عليه توكلت وإليه أنيب.



# مدخل

## عصر الشاعر

1. الحياة السياسية
  2. الحياة الاجتماعية ومظاهرها في عهد الدولة المرابطية
  3. الحياة الاجتماعية في بلنسية أيام العهد المرابطي
  4. الحياة الثقافية والأدبية في عهد المرابطين
- 



الأدب الأندلسي أدب إنساني، أخذ يتطلع إلى التراث القديم ويغذي فكره الإنساني من الشعر الجاهلي وكذا شعر المحدثين، وقد كان لطبيعة الأندلس الزاخرة بالمفاتيح أثر كبير في شعرهم، حتى لم تخل مدينة من مدنها من شاعر حاذق<sup>(1)</sup>، أو كاتب بليغ وشاعرنا ابن الزقاق البنسي من بين أولئك الشعراء الذين تميزوا بشعرهم في عصره. وقبل الحديث عن حياته نتحدث عن عصره.

### 1. الحياة السياسية:

تعدّ معركة الزلاقة<sup>(\*)</sup> (479هـ) نقطة تحوّل بارزة في الحكم السياسي لبلاد الأندلس، فهي إن كانت قد حمت من الضياع والسقوط في يد الإسبان الذين كانوا يرونها مطمعاً اقتصادياً بالدرجة الأولى، فإنّها من جهة أخرى قد حولت مطي الحكم في هذه البلاد، وأصبح يطلق على بلاد الأندلس المغرب العربي؛ لهذا يقول فوزي عيسى واصفاً قيمة هذه المعركة وما أحدثته من تغيير في بلاد الأندلس بصفة عامة "كانت معركة الزلاقة (479هـ) علامة تحوّل بارزة في تاريخ الحياة السياسية للأندلس"<sup>(2)</sup>، ولعلّها مهدت لها العديد من الأسباب وذلك لأن حكام ملوك الطوائف يعانون من الضربات المتكررة من الإسبان لبلاد الأندلس وخاصة من قائدهم المسيحي الأدفونس<sup>(\*\*)</sup> الذي ظلّ يفتك بالدول الأندلسية واحدة تلو الأخرى، "حيث كان الناس يضربون الامثال بوقعة الزلاقة ويعظمون أمرها ولا يذكرون غيرها... وجاءت هذه الوقعة فأنست كل فتح بالأندلس تقدمها وبقي

(1) جودت عمر الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف القاهرة، مصر، ط4، 1119هـ، ص 62، 63.

(\*) معركة الزلاقة إقليم من أقاليم بطليوس، دارت فيها المعركة بين جيوش يوسف بن تاشفين الذي سخره المعتمد بن عباد للدفاع عن بلاد الأندلس من حكم الاسبان وذهب أكثر المؤرخين أن تاريخ هذه المعركة كان في أوائل رجب أو رمضان سنة 479هـ أو 480هـ

(2) ينظر: عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، شر/ صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، ط1، (د.ت)، ص 196، 199.

(\*\*) الأدفونس أحد ملوك الروم الذي استولى على طليطلة من يد القادر بن ذي النون وكان يطمح للاستيلاء على إشبيلية وقرطبة وغيرها من دول الأندلس.

بأفواه المسلمين إلى الممات" (1)، وانطلاقاً من هذه المرحلة دخلت الأندلس تحت حكم المرابطين، ولو جئنا نكمل مواصفات الحياة الاجتماعية والسياسية في عهد المرابطين نجد أنّ هؤلاء قد حملوا مطيّ الجهاد في سبيل الله ونشر راية الإسلام في كلّ بلاد الأندلس "والحقّ أنّ المرابطين بذلوا جهوداً مضنية في دفع حركة الجهاد بالأندلس والذود عنه ومحاربة نصارى الشمال" (2)، وبعد فترة وجيزة بدأ عضد المرابطين يشتدّ قوّة وأخذت جيوشهم تفتح البلاد تلو الأخرى، والأمصار العديدة من هذه الأرض الخصيبة "وقد خاض المرابطون صراعاً قوياً ضدّ النصارى حقّقوا من خلاله جُملة من الانتصارات في مواقع منها" (3)، ثمّ سار يوسف بن تاشفين لنجدة ملوك الطوائف ولم يبق أمامه سوى المعتمد بن عباد الذي استقر في قلب الأندلس. أمّا حكم المرابطين فقد تتابع على حكمها ولاية كثيرون بادئ ذي بدء بيوسف بن تاشفين المؤسس الأول انتقلاً إلى ابنه أبي الحسن يوسف بن تاشفين الذي أخذ لقب أبيه وسار على نهجه. وفيه قال صاحب المعجب: "وقام بأمره من بعده ابنه علي بن يوسف بن تاشفين الملقب بلقب أبيه أمير المسلمين وسمّى أصحابه المرابطين فجرى على سنن أبيه" (4)، خاتماً بهذا وصية أبيه له في صيرورة نظام الحكم.

وأما الإمارة التي كانت تحتويها بلاد الأندلس فقد حكم عرشها حكام كثر، ومن أشهر الذين حكموا إشبيلية أبو بكر اللمتوني الذي مكث حاكماً عليها أكثر من ربع قرن، وقد كانت لأحد ملوك الطوائف وهو المعتمد بن عباد، وكانت إشبيلية آخر حصونه، فبعد المعركة التي خاضها ضدّ أنصار يوسف بن تاشفين وخاصة ضدّ جبير بن واسنو ومن جهة أخرى رجل يعرف حتمانة مولى بن أبي سحنون اللذان نازعا المعتمد على حصون

(1) فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007، ص 24.

(2) عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص228.

(3) عبد الله عنان، عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1964، ص27.

(4) المرجع نفسه ، ص 237.

إشبيلية، وكانت نهاية هذا الأخير أن ركب في السفينة متوجهاً إلى طنجة وبعدها حكم في الأسر، ثم نفي إلى أغمات ومكث بها حيث وافته المنية بها، وقال عنه صاحب كتاب المعجب أنه في منفاه قد لقي الشاعر أبو الحسن الحصري الذي مدحه فيما مضى، وبضيف واصفاً حكم نهاية آخر حاكم لعصر ملوك الطوائف-المعتمد بن عباد: "نزل بالعدوة أسيراً حسيراً (...) ورحل المعتمد".

أمّا المدن الأخرى فقد حكمها حكام كثرة؛ فأبا عبد الله محمد بن الحاج قد تنقل أثناء حكمه على العديد من الدول والولايات "وأبو محمد بن الحاج الذي تنقل في الولاية بين بلنسية وسرقسطة وغرناطة وفاس"<sup>(1)</sup>، ولم يكن حظ بلنسية في حكم المرابطين واضحاً جلياً لأن حكامها كثرة في تواليهم عن الحكم، لهذا فإنه من الصعب تحديد حكام بلنسية في تلك الفترة نظراً لتداولها بين أيدي زعماء كثرة؛ فإن "غموض فترة المرابطين في التاريخ الأندلسي، وجعل رسم صورة واضحة لتوالي الحكام منهم على بلنسية أمر عسير، هذا إلى جانب التضارب على حكم بلنسية وغرناطة كان يوسف بن تاشفين يولي عليها كل خمس سنوات أو أكثر أحداً من القادة لهذا نجد أن حكم بلنسية بدأ يتضح منذ حوالي سنة 503هـ، حين قرر "محمد بن الحاج" سير بلنسية في تلك الفترة، ولكن هذا الأخير كان يهدف إلى الاستيلاء على سرقسطة، لهذا نجده لم يمكث طويلاً كما تذكر الروايات أن أبا عبد الله بن الحاج؛ وهو والي على بلنسية قاد جيشاً مرابطياً اتجه به شمالاً نحو سرقسطة واحتلّها وأخرج منها بني هود"<sup>(2)</sup>، وبهذا الانتصار الذي حققه عبد الله بن الحاج أصبحت سرقسطة، والأندلس كلها ولاية مرابطية مغربية، وأما بلنسية بعد وفاة يوسف بن تاشفين حكم بعده ابنه الحسن بن يوسف، في الوقت الذي أراد فيه ابن الحاج دحض علي بن يوسف عن الحكم وثار ضده، لكنه فشل في انتزاع الحكم من يد علي بن يوسف.

(1) فوزي سعد عيسى، الرسائل والمقامات، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2010، ص 14.

(2) عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 15.

ولم يكن مصير قرطبة مختلفاً عن مصير إشبيلية في استبدال الحكام عليها، حيث حكمها أبا عبد الله بن الحاج في عهد علي بن يوسف الذي كان يطمح إلى الاستيلاء على عرش ملك الأندلس برمته، ولكنه لم يتمكن من تحقيق هدفه بعدم علم علي بن يوسف بمكيدته وتدبيره، وعاد واليا على بلنسية بعد أن عفا عنه هذا الأخير نظراً لما قدمه من جهود في خدمة بلاد الأندلس، ولكن بعدما بدأت الحرب في سرقسطة بين جنود عبد الله بن أبي الحاج الذي أسند إليه علي بن يوسف تولي مقاتلة ابن زدير على سرقسطة وفي ميدان المعركة استشهد ابن الحاج "فالتقى هناك جيش زدير وطالت الحرب بينهما (...). واستشهد ابن الحاج في هذه المعركة"<sup>(1)</sup>، وقد ظلت قرطبة مسيرة من قبل علي بن يوسف إلى أن ثار بها أبو جعفر بن حمدين وإلى إمارته عليها وبعد وفاة الحسن بن يوسف ظلت قرطبة ميداناً للصراع بين ابن حمدين من جهة وبني هود من جهة أخرى، حتى حسم ابن عاشر هذا الصراع، وبهذا وقع الاحتلال في دولة المرابطين وأصبحت الأندلس على شفى حفرة من الهلاك في أيدي الإسبان لولا ظهور قبائل الضامدة أو ما يعرف بدولة الموحيدين الذين حلّقوا المرابطين على الحكم وأعادوا الهدوء والاستقرار إلى بلاد الأندلس.

## 2. الحياة الاجتماعية ومظاهرها في عهد الدولة المرابطية

لا نستطيع هنا -بطبيعة الحال- أن نلم بجميع المظاهر التي ميزت الحياة الاجتماعية في عصر المرابطين العصر الذي عاش فيه ابن الزقاق أغلب حياته، نظراً لعدم وضوحها في أغلب المصادر التي درست عهد المرابطين، ولهذا سنحاول رصد بعض المظاهر الاجتماعية.

إذا نظرنا إلى التمايز الطبقي في بلاد الأندلس وجدناه خاصية بارزة، لم تظهر في عهد المرابطين فقط، بل كان في العصور التي سبقت هذا العصر، فمنذ الأيام الأولى في

(1) محمد عبد الله عنان، تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحيدين في المغرب والأندلس، المركز القومي للترجمة، (د. ت)، (د. ط)، ص 20.

هذه البلاد كان أغلبية الشعب يعانون من ويلات هذا التمييز، ذلك لأن الإنسان والفرد البسيط أصبح لا يتحمل نفقات الضرائب الباهظة التي أثقلت كاهله، في حين أغلب الطبقات الحاكمة كانت تعيش في رغد ونعيم دائمين "فالضرائب الباهظة أثقلت كاهل الطبقات الشعبية واستنزفت ثرواتها بينما سيطرت الطبقة الارستقراطية على معظم الأراضي الخصبة، ونجد عامة الشعب يكدون في الأرض كعبيد مستذلين"<sup>(1)</sup>، وزاد هذا أواخر عصر المرابطين من تمايز بين أفراد المجتمع الواحد، فالفرد المرابطي لم يكن يحاسب على أمواله ولم يكن يدفع الجزيات على غرار الفرد الأندلسي المحض الذي كان يعاني ويلات هذا الاضطهاد.

ولهذا يقول ابن عبدون في إحدى رسائله واصفا معاملة الحاكم للرعية المرابطين والاختلاف الحاصل بينه وبين الرعية الأندلسي المحض في هذه المعاملة "أنّ الرئيس الأندلسي منعه أن يحاسب في عمله مرابطا أو ينكر عليه شيئا مما قد فشا له عنه في اللحظة التي ولّاه"<sup>(2)</sup>.

وإذا أمعنا النظر في نبع البيئة الاجتماعية نجد أن الحكماء المرابطين في تلك الفترة سواء يوسف بن تاشفين أو ابنه قد أعطوا نفوذا واسعا لطبقة الفقهاء ومنحهم مناصب في الحكم مما جعل هذه الشريحة من المجتمع تتعالى في أغلب الأحيان عن بقية الأفراد الأخرى التي ضمّها المجتمع المرابطي الأندلسي في تلك الفترة "وكان ازدياد طبقة الفقهاء في عصر المرابطين مظهرا من مظاهر التمايز الطبقي، فقد منحهم المرابطون صلاحيات (... دفتت بعضهم إلى التسلط على العامة والخاصة"<sup>(3)</sup>.

(1) علي محمد سلامة، الأدب العربي في الأندلس تطورات وموضوعه وفنونه، الدار العربية للموسوعات، ط1، 1989، ص13.

(2) فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، دار المعارف، ص 22.

(3) المرجع نفسه، ص17.

ولعلّ هذا التمايز بين طبقات المجتمع الواحد زاد من سخط الأندلسيين بمرور الوقت والزمن، حتى ظهرت بواكر الاختلال في العديد من المدن المرابطية المختلفة على غرار قرطبة وسرقسطة التي كانت تعج بكثير من المشكلات الناجمة عن هذا التمايز الطبقي الذي أوجدته طبيعة الفرد المرابطي، والتي كانت ترى أنها أعلى شأنًا من الفرد الأندلسي في تلك الفترة، وإن كان هذا التمايز الطبقي صفة موجودة في أغلب المجتمعات فإننا في عصر المرابطين نجده قد اضمحل واندثر مع مرور الوقت، ففي طبقات المجتمع الأندلسي في حدّ ذاتها تفاوتًا كبيرًا في الدخل الفردي، لأن أغلب عناصر المجتمع الأندلسي تعيش تحت وطأة الضرائب الباهظة وضنك في المعيشة "كان هنالك تفاوت واضح في المجتمع الأندلسي بين طبقتي الأغنياء والفقراء، فكان الأغنياء وهم قلة يملكون القصور والدور والرياس الفاخرة، بينما كان الفقراء وهم الأغلبية يعانون من ضنك العيش ويرضخون تحت وطأة أعباء الحياة، وحين وفد عليهم المرابطون لم تتغير أحوالهم الاجتماعية كثيرًا و أغلب الظن أنها ازدادت سوءًا".<sup>(1)</sup>

ولعلّ هذا التمايز الطبقي بين أفراد المجتمع كان نتيجة لانغماس أغلب الحكام والولاة في الملذات وغيرها من مظاهر الحياة المترفة وأمّا بنية الشعب فكانت تبحث عن من يزيل على عاتقها هذه الضرائب الباهظة أضف إلى ذلك أن أمراء المرابطين بالأندلس لم يكونوا مثل أمير المسلمين في إنفاقهم أموال الناس وإنهم انغمسوا بعد فترة وجيزة في التزبد من الثروة والمكاسب، لأن الرجل العادي في المدن والقرى الأندلسية لم يحس بتحسّن يذكر في مستوى دخله أيام المرابطين، وإنما أحسّ لذلك الفقهاء، حيث تشاركوا في السلطة نفسها وفي جميع الثروات<sup>(2)</sup>.

وأمام هذا الوضع المزري أبى أفراد المجتمع الأندلسي قبول هذا الحكم.

(1) فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، ص 18.

(2) عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 22، 225.

### 3. الحياة الاجتماعية في بلنسية أيام العهد المرابطي:

لم تكن بلنسية أوفر حظا في الجانب الاجتماعي على غرار غيرها من المدن الأندلسية بالرغم من أن ابن الزقاق لم يذكر ما حلّ بها من تطاحن على الحكم واضطراب الأحوال الاجتماعية فيها، ولعلها قبل دخولها في عهد المرابطين قد مرّت بعدة مراحل انتقالا من حكم السيد القيسطور وصولا إلى حكم زوجته السيدة شيما، ومع هذا التقلب في الحكم عاشت بلنسية في تضارب دائم على الحكم والسلطة، وبعد قدوم المرابطين عليها الذين أبو إلا أن يجعلوها مدينة أندلسية.

وإذا جئنا نتتبع بعض مظاهر الحياة الاجتماعية في بلنسية نجد أن أهلها كانوا يعيشون على الزراعة والتجارة، ولكن هذين الجانبين لم يكونا عند أغلبية المجتمع وإنما عند بعض الأشخاص الذين ينتمون إلى الطبقة الارستقراطية، "أمّا الفقهاء في هذه البلدة فقد ثاروا على المنهج نفسه الذي كان في البلدان الأندلسية الأخرى، ولكن هم في أواخر العهد المرابطي أصبحوا يزلون حتى لا يكاد الفقيه في منصبه شهرا أو شهرين متتابعين، وفي أواخر أيام المرابطين يضطرب فيها، حيث تشير إلى أن ابن صخاف كان قاضيا للمدينة وحاكمها"<sup>(1)</sup>، ومع هذا زاد التضارب على منصب الفقيه فيها وأصبح العديد من القضاة و أهل العلم يسعون إلى هذا المنصب الحساس في السلطة "وكان التنافس يتمثل على أئمة في منصب القضاء وما تبع القضاء"<sup>(2)</sup>، ومع هذا التنافس أصبحت بلنسية على محك الهاوية. وتوحي أغلب الدراسات الأندلسية أن المرأة قد حظيت بمكانة كبيرة في عهد المرابطين سواء في هذه البلدة أو في غيرها من البلدان وهذا ما أدى إلى التدهور في نظام الحكم بصفة عامة لأنها مثلت دورا في إصدار بعض الأحكام التي وصلت إلى بطانة الحكم، وفي هذا الصدد كثرت المغنيات في سلاطين الحكم وأصبح ينفق ويغرق عليهن

(1) ابن الزقاق، الديوان، محمد عفيفي الديراني، تقديم وشر محمد عفيفة الديراني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د. ط)، 1924، ص19.

(2) المصدر نفسه، ص19.

بكثرة، فقد سُمع بمغنيات جلبن إلى القصور بأموال باهظة "وقد أخبرت أن مغنية بلغت في بلنسية أكثر من مقال طيبة وأما دون الألف فكثيرات"(1).

يذهب ابن بطوطة إلى أن المرأة في المجتمع المرابطي صار لها كلمة أكثر من الرجال، فيقول "وهن أعظم شأنًا من الرجال"(2)، فهذه الحرية التي كانت تعطى للمرأة في العهد المرابطي أوصلتها في الأغلب إلى التدخل في أمور السلطة وإفسادها في أغلب الفترات، "لقد أتاحت لهن حرية الحياة النسبية التي افتقدتها على الإطلاق عند رحيلهن من الصحراء، لهذا تدخلوا بشغف في شؤون الدولة والتمتع بالسلطة التي استطعن الاحتفاظ بها، وأن تكون كلمتهن مسموعة من الأزواج والآباء"(3)، وقد ازدهر شأن المرأة في عهد المرابطين بشكل كبير حتى أصبح يصدرن الأوامر، ومع هذا النفوذ الواسع للمرأة اختلفت أحوال بلاد الأندلس مما عجل نهاية المرابطين.

#### 4. الحياة الثقافية والأدبية في عهد المرابطين

لقد اختلف الجانبان الأدبي والفكري في عهد المرابطين عن الجانب السياسي، حيث نرى بروز العديد من الشعراء والكتاب الذين خلدوا أدبهم على مرّ هذا الحكم، والمتتبع لمختلف العلوم في هذا العصر يجد أنّ العلوم الدينية قد نالت حظاً ووفيراً من باقي العلوم الأخرى وهذا كله بفعل الخليفة المرابطي الذي قرّب إليه الفقهاء وأهل العلم "من أبرز الظواهر الفكرية وضوحاً في عصر المرابطين سجع العلوم الدينية فقد أدى ذلك على ازدهارها وتفوقها على العلوم الأخرى فبسّطت علوم التفسير والحديث والقراءات"(4)، ومع هذا النشاط البارز في مصاف الحياة الدينية غير أنّ الحركة الأدبية كذلك كان لها حظها في الاتساع، لأنه نظم شعراء كثر في أغراض شعرية مختلفة إمّا في مدح معركة الزلاقة

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص18.

(2) أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، تح/ أحمد نجد، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1970، ص677.

(3) فوزي سعد عيسى، أبو عبد الله بن أبي الخضال، ص20.

(4) المرجع نفسه، ص21.



التي انتصر فيها يوسف بن تاشفين، أو في مدح هذا الأخير في وصف بعض مظاهر الطبيعية التي كانت الأندلس تتميز بها، برز شعراء كثر هنا بدءاً بالمعتمد بن عباد الذي نفي إلى الممات و قال فيها شعرا ومرورا بابن حميد بن الصقلي، وابن خفاجة، وابن سهل الإسرائيلي، أما في الجانب النثري فنجد كتابا كثر مثل أبو عبد الله بن أبي الخصال ومروان بن أبي الخصال وغيرهما من مجموع الكتاب الذين اشتهروا في تلك العهود.

#### 1.4. الحركة الشعرية في عهد المرابطين:

لعلّ في طليعة الشعراء الذين سنستهل بهم في العهد المرابطي الحاكم والشاعر "المعتمد بن عباد" الذي يمتاز بتجربة شعرية فياضة وخاصة في رثاء ولديه المأمون والرضي وأثبت المراكشي كثيرا منها وقد استفتحها بقوله:

يقولون صبرا لا سبيل إلى الصبر	سأبكي وأبكي ما تطاول من عمري
هو الكوكبان الفتح ثم شقيقه	يزيد فهل لعد الكواكب من صبر
أفتح لقد فتحت لي باب رحمة	منا يزيد الله قد زاد في أجري

وقد امتاز شعره غالبا بالصنعة والروح الوجدانية النابعة من فقدان أبنائه وأهله "ومن مميزات شعره صبغته الوجدانية الشخصية، وشعره سهل بسيط ليس فيه صعوبة لا تعدوه صورة ولا خيال"<sup>(1)</sup>.

وبعد وفاة المعتمد بن عباد رثاه شاعر آخر يعرف بابن لبانة<sup>(2)</sup> والذي كان يمجّد بن عباد، وهذه القصيدة قد أوردها المراكشي أيضاً في كتابه المعجب بقوله في بعض مقاطعها:

(1) عبد الواحد المراكشي، المعجب، ص211.

(2) ابن اللبانة: هو أبو بكر الداني محمد بن عيسى اللخمي من مشاهير الأندلس له قصائده في مدح بني عباد. متوفى سنة 507هـ.

لكل شيء من الأشياء ميقات      وللمنى من منايا هن فيات  
والدّهر في ضيعة الحرباء منغمس      ألوان فيها حالاته اشتغالات<sup>(1)</sup>

وأكثر الشعراء الذين بروزوا في هذه المرحلة أيضا ابن خفاجة الذي تغنى بالطبيعة الأندلسية في أغلب قصائده، كما نظم في أغراض أخرى مثل المدح والرثاء والشكوى والوصف وغيرها.

امتاز ابن خفاجة<sup>(\*)</sup> بخاصية التشخيص حيث جعل الطبيعة الأندلسية كأنها إنسان بقوله في إحدى قصائده: <sup>(2)</sup>

في كل ناد منك روض تتاد      وبكل حدّ فيك جدول ماء  
ولكل شخص هزه الغض الندي      غيث البكاء ورونه البكاء

فابن خفاجة جعل وصف الطبيعة الأندلسية الموضوع الرئيس في شعره، لأنه وصف الطبيعة ومزجها بالمدح وإن رثى مزج رثاءه بالطبيعة، ويتجه شعر هذا الأخير عموما إلى التكلف في ألوان البديع والبيان "ابن خفاجة هو من شعراء الطبيعة ولعل ميزته من الكثرة أكثر منها في الجودة، وقد أكثر من صبغ شعره بألوان البديع والبيان من استعارات وتشابيه وجناس وطباق وقاده هذا الميل إلى التكلف، ولعلّ ولوع ابن خفاجة بالطبيعة قد فاق أغلب الشعراء فقصيدته التي تغني فيها بجمال بلاد الاندلس تبقى شاهدة على ألسن العديد من قرائها، يقول في إحدى أبياتها: <sup>(3)</sup>

يا أهل أندلس لله دركم      ماء وظل وأشجار وأنهار  
ما جنة الخلد إلا في دياركم      ولو خيرت هذا كنت أختار

ولهذا يبقى ابن خفاجة رائداً في شعر الطبيعة في عهد المرابطين.

<sup>(1)</sup> عبد الواحد المراكشي، المعجب، ص212.

<sup>(\*)</sup> هو أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة ولد بجزيرة في بلنسية عاش في عهد ملوك الطوائف والمرابطين ت533هـ.

<sup>(2)</sup> ابن خفاجة، الديوان، تح/ أحمد زكرياء، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1910، ص14.

<sup>(1)</sup> المصدر نفسه، ص23.

ومرورا مع شعر ابن خفاجة نجد الشاعر ابن حمديس الصقلي الذي شارك ابن خفاجة في نظم قصائده في وصف الطبيعة وبعد هذا الأخير مع ابن خفاجة رائد شعر الطبيعة في العهد المرابطي، نظم ابن حمديس شعرا أغلبه في الوصف ما عدا بعض المقطوعات الشعرية في شكوى أوجاعه وحزنه، وهذه القطعة في وصف أطراف الحصى قوله: (1)

ومطرز الأجزاء بصقل متنه      ضيا أعلنته للعين ما في ضميره  
جريح بأطراف الحصى كما      عليها شكا أوجاعه بخيره  
وابن حمديس الصقلي(\*) أقل تشخيصا للطبيعة من ابن خفاجة، لأنه في توجعه وشكواه من يندب الزمان عليه، وفي بعض قصائده يتجه ويقلد الشعراء كأبي العتاهية في الزهد، فيقول مثلا: (2)

يا ذنوبي ثقلت والله طهري      بان عذري فكيف مقل عذري  
ولهذا ابن حمديس من بين الشعراء الذين حاولوا التقرب من المعتمد ابن عباد في تلك الفترة ولكنه مع بزوغ فجر الدولة المرابطية نفاه يوسف بن تاشفين إلى الصقلية التي لم يجد فيها مطلبه، فشعره يمتاز بأناقة اللفظ وتعدد المعاني وسهولة توظيف الصور البيانية من غير تعقيد ولا مبالغة فيها.

وأما ابن سهل الإسرائيلي فإن شهرته لم تصل إلى شهرة الشاعرين اللذين سبقاه من كون أن أغلب الكتب والتراجم لم تتحدث عنه بكثرة وإن كان عاش أغلب فترات حياته في عهد المرابطين.

(1) ابن خفاجة، الديوان، ص 841.

(\*) هو ابن حمديس الصقلي، ولد في إشبيلية وكان يرغب في الاتصال بالمعتمد بن عباد أوصله يوسف بن تاشفين إلى مبتغاه وبعدها أقام ابن حمديس في المهديّة متوفى سنة 527هـ.

(2) المصدر السابق، ص 23.

نظم ابن سهل الإسرائيلي شعره في الغزل، والرتاء، والمدح وغيرها من الأغراض الأخرى التي كانت تدور في بيئة الأندلس في تلك الفترة، ويغلب على شعر ابن سهل الإسرائيلي غرض الوصف ولكن هذا الوصف كان بسيطاً، حاول من خلاله تقليد الشعراء الذين سبقوه، أمثال ابن خفاجة، كما حاول التفوق عليه وعلى غيره في عرض المواطن، والناظر في هذه المقطوعة يلقي ابن سهل الإسرائيلي(\*) حذاً فيها حذو ابن خفاجة يقول:(1)

أنظر إلى لون الأصل كأنه	لا شك لون مودع لفراق
والشمس تنتظر نحوه مصفرة	قد حمست خدا من الغشاق
لاقت بجمرائها الحلبج فألف	خجل الصبا ومدامع العشاق
سقطت أوان عروبها مخمورة	والخمر خرب من أنامل ساق

أغلب قصائد ابن سهل الإسرائيلي تبتعد عن التكلف والتصنع والزخرف اللفظي وتميل إلى الأسلوب المباشر الواضح الذي يجعل القارئ يفهم ما تحمله من صور ومشاعر مختلفة.

## 4.2. الحركة النثرية

واكب ذلك التطور الحاصل في الحركة الشعرية في عهد المرابطين الحركة النثرية فقد، اجتمع ليوسف بن تاشفين وابنه العديد من كتاب الخطابة والرسالة على مراحل مختلفة، وظهرت بعض المعارضات التي حاول من خلالها كتاب الأندلس معارضة نظرائهم المشاركة سواء في الأسلوب أو في الصور والأخيلة، وعبر ذلك من مضامين الأساليب التي سكب فيها الكتاب الأندلسيين، فالخطابة كانت شبه تقليد للمراسلات (الرسائل)، فقد حاول الكتاب الأندلسيين تطوير هذا الفن فظهر ما يعرف بالزرزوريات(\*)

(\*) هو ابراهيم الإسرائيلي على أيام بني هود والمرابطين تتلمذ على يد أشهر علماء النحو والفقه مات غريقاً.

(1) ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي، ص843.

(2) الزرزوريات، رسائل كتبت في الكدية والشفاعة.

والمطريات وغيرها من أنواع الرسائل التي حاول فيها الكتاب الأندلسيين تجسيد الطبيعة للحياة الأندلسية في تلك الفترة، وفي ولاية ابن تاشفين هناك مجموعة عديدة من الكتاب قرعوا باب البلاغة في العديد من المسائل النثرية وغيرها "واجتمع له ولابنه من أعيان الكتاب والفرسان البلاغة ما لم يجتمعه في عصر من الأعصر ممن كتب لأمر المسلمين يوسف كاتب المعتمد على الله من أبي بكر وأبوه محمد بن عبدون وغيرهما"<sup>(1)</sup>، وكانت تدور رسائل الكتاب في الأندلس على موضوعات سياسية مرتبطة بالحكم وأخرى تدور حول الرعية، فقد سميت الرسائل بالديوانية وأخرى بالإخوانية، فالديوانية متعلقة بالسلطة وأما الإخوانية فموضوعها الشفاعة والتعزية وغيرها من الموضوعات الأخرى التي كانت موجودة في حياة الفرد الأندلسي.

وتمتاز الرسائل في عصر المرابطين بالزخرف اللفظي والتنميق ومن بينها ما كتبه ابن عبدون<sup>(\*)</sup> عن ابن يوسف بن تاشفين مخبرا فيها بفتح شفتين بقوله "أدام الله أمر أمير المسلمين وناصر الدين أبي الحسن علي بن يوسف بن تاشفين خاصه ببصيرة الذين أعلامه نافذة في السبع الأقالين أقلامه من داخل مندبة سنترين..."<sup>(2)</sup>، قد سار في هذا الاتجاه الكاتب أبو عبد الله بن أبي خصال، والذي كان كاتباً ليوسف بن تاشفين وابنه، ولهذا تعددت أنواع الرسائل وأغراضها في هذا العصر وشاع التنميق في أساليب الكتاب الأندلسيين "ومع تعدد الأغراض تطورت الأساليب فشاعت الصناعة اللفظية في الأندلس بشيوعها في المشرق وانتشر السجع وحصلت رسائلهم بالأمثال والإشارات التاريخية العلمية"<sup>(3)</sup>، وقد سعى أغلب الكتاب إلى تقليد الجاحظ وسهل بن هارون وعبد الحميد الكاتب وغيرهم، فأغلب الكتاب في العهد المرابطي قد حملوا على التفنن في الأساليب

(1) المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص228.

(\*) هو عبد الحميد بن عبدون، كان ركنا فيما مضى للمعتمد بن عباد إلى أن اتصل بأمير المسلمين، (يوسف بن تاشفين) باستدعائه له.

(2) المصدر السابق، ص229، 230.

(3) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ومضامين الأفكار بطرق شتى وذلك انطلاقاً من اهتمامهم الراسخ بمقارنة نظرائهم المشاركة.

وقد كثرت في هذا العصر المعارضات الداخلية أو الخارجية وكانت الرسائل الديوانية والإخوانية تجسدا لهذه المعارضة، فإذا جئنا إلى رسالة أبي عبد الله بن أبي الخصال التي كتب فيها على لسان يوسف بن تاشفين يذكر أهل الأندلس بالتأهب للجهاد والغزو وسرى فيها على نهج سهل بن هارون، فأغلب الكتاب الأندلسيين يبتدئون رسائلهم بالحمد والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ثم الدعاء بالتوفيق للمصاحب الرسالة ثم التطرق إلى الموضوع المطروح وذلك بجزء من التتميق والتصنع اللفظي في أغلب ألفاظه إضافة إلى حصر جملة وتميزها بالخطاب المباشر وهذا ما حشدته هذه الرسالة، يقول فيها الكاتب "كتابنا-أعزكم الله بتقواه وكفاكم بطل ذراه ووفر حظوظكم من حسناه من حضرة مراكش -حرسها الله- وقد فرغنا أيضا وأشرعنا الأنابيب".<sup>(1)</sup>، والمذهب نفسه ذهب إليه أيضا هارون بن أبي خصال الذي كتب به أخوه سابقا، أما أبو القاسم بن الجدد فقد حاول الخروج عن مضامين هذه الكتابة فحاول صبغ بعض الرسائل بخلاف هذه الصيغة وسماها الزروريات كما أسلفنا سابقا، ومع هذا فقد كان النثر الأندلسي سار على الطريقة نفسها التي كان بها النثر المشرقي في أغلب الفترات.

وقد تعدى المغاربة في الجانب النثري نظرائهم المشاركة، فلم يكتفوا بتقليدهم في الأجناس الأدبية القديمة المعتادة مثل الخطابة والرسالة، وإنما تعدى هذا التقليد إلى مجاراتهم في الجنس الأدبي الجديد الذي ظهر في سنة المشاركة، ما يعرف بالمقامات حيث سعى أغلب النثر إلى تقليد المشاركة في هذا الجنس الأخير الذي ظهر على يد بديع الزمان الهمذاني، فأغلب كتاب المرابطين ذهبوا إلى محاولة تقليد مضامين هذا الفن لأنه كان معتمدا على الكدية في أغلب مواضيعه، لهذا تأثر كتابا كثيرا بهذا الفن النفيس

(1) فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، ص 23.

مثل أبي عبد الله بن أبي الخصال والسرقي وغيرهما من الذين حاولوا الإبداع في هذا اللون الجديد، غير ما هو معهود في عصر المرابطين فقد تأثر كتاب المقامة فيه بمقامات الحريري فנסجوا على منوالها ورسوموا طريقته وأبو طاهر بن محمد التميمي (ت538هـ) له مقامات حسنة إلى حدّ تشبه مقامات الحريري، وأبو عبد الله بن أبي الخصال كتب مقامات تنتمي إلى حدّ بعيد إلى مقامات بديع الزمان الهمذاني<sup>(1)</sup>.

ولعلّ عصر المرابطين كان من الناحية السياسية عصرا متقلبا لم يلبث فيه المرابطون في الحكم إلا سنوات عديدة ونظرا لهذه التقلبات التي سرت في نظام الحكم آنذاك جاءت مختلف الكتابات الأدبية والنثرية محاولة التقليد للغير (المشاركة) إلا في بعض النفحات التجديدية التي حاول من خلالها الكتاب المغاربة (الأندلسيين) رسم هوية لها لمقارعة نظرائهم المشاركة، ولهذا فأن عنصر التجديد في الأدب في عصر المرابطين ظهر في الجانب الشعري وبخاصة في شعر الطبيعة، أما في جانبه النثري فظهرت بعض الرسائل التجديدية في ذلك العصر مثل المطريات والزرزوريات وغيرها.

ومن أجل التعبير عن مكنوناته عمد ابن الزقاق إلى استخدام موضوعات متنوعة في عرض رؤاه وهذا ما سنلاحظه في الفصل الأول.

(1) علي محمد سلامة، الأدب العربي في الأندلس موضوعاته وفنونه، الدار العربية للموسوعات، (د. ط)، 1989، ص480.

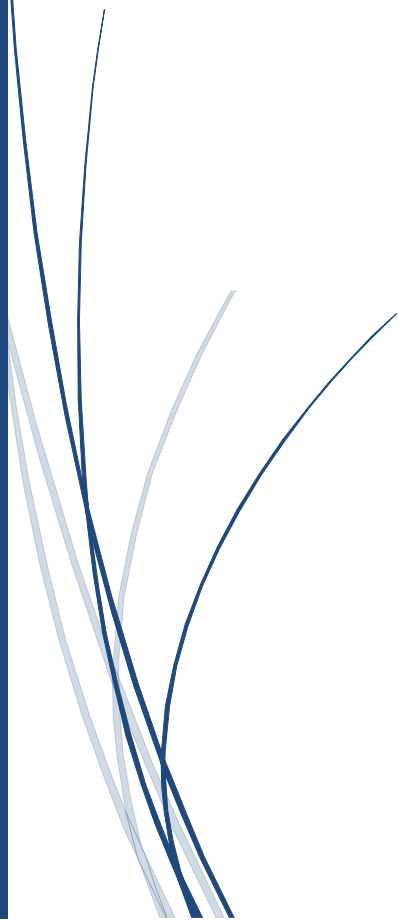


# الفصل الأول

البناء الموضوعي في ديوان ابن الزقاق البلنسي

1. سيرة ابن الزقاق البلنسي

2. الموضوعات الشعرية في ديوان ابن الزقاق البلنسي





يحتاج الدارس وهو يحاول ولوج عالم ابن الزقاق البلنسي الأدبي بوجه عام وفضائه الشعري على وجه الخصوص، أن يستجلي مكنونات نفسه ويكشف غوامض شخصيته، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال تتبع مراحل حياته لأن لها انعكاسا بارزا في شعره. فأشعاره هي عبارة عن خلاصة تجاربه الحياتية بكل ما فيها من عوامل اجتماعية واقتصادية، وسياسية أو بيئية وثقافية.

لذا وجب علينا قبل الغوص في عالمه الشعري والكشف عن ما اختلجت به نفسه من عطاء أو نتاج أدبي متميز لإزالة الغموض الذي اكتنف حياته والظلال التي غطت شخصيته من مولده إلى وفاته، والمتناقضات التي كانت في حياته والتي أثارت الدهشة، ودعت إلى التعجب.

## 1. سيرة ابن الزقاق البلنسي

### 1.1. اسمه ولقبه

ورد ذكر هذا الشاعر في التراجم القديمة واتفق من ترجم لابن الزقاق على أن اسمه علي وكنيته أبو الحسن ولقبه ابن الزقاق ولكنهم اختلفوا في نسبه، فنسبه كما ورد عند المراكشي "علي بن عطية الثابت بن مطرف بن سلمة اللخمي"<sup>(1)</sup>، وانفرد أبوسعيد بزيادة اسم إبراهيم فجعله علي بن إبراهيم<sup>(2)</sup> وبعض المصادر تلعبه خطأ بالمرسي نسبة إلى مرسية.<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: أبو عبد الله محمد بن محمد عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي، الذيل والتكملة، تح / إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1973، ص 60.

(2) أبو عبد الله أحمد بن محمد المراكشي، المغرب في حلى المغرب، تح/ خليل منصور، دار الكتب العلمية، ص 323.

(3) المصدر نفسه، ص 265.

والكتبي (\*) دعاه باللخمي البنسي، وذكر أنه من أشهر الشعراء وجعل اسمه بن عطية بن مطرف بن سلمة<sup>(1)</sup> كما اختلفت المصادر في انتمائه فمنها من دعتة باللخمي ومنها من دعتة بالبليقي، ومنهم من دعاه بالبليقي المرسى.<sup>(2)</sup>

## 2.1. مولده ووفاته

اختلف الرواة في تحديد ولادة ابن الزقاق ومكانها لكنهم اتفقوا على أنه لم يعمر طويلاً؛ لأنه لم يتجاوز الأربعين من عمره، مع العلم أنّ وفاته كانت ما بين 528هـ - 530هـ<sup>(3)</sup> وهذا يعني أنّه من مواليد 469هـ-491هـ في مدينة بنسية أوفي جزيرة سمر، ومنهم من ذكر أنه ولد في مرسية سنة 487هـ.<sup>(4)</sup>

## 3.1. نسبه

تؤكد بعض المصادر عودة نسب علي بن عطية الله بن مطرف اللخمي إلى بني عباد الأندلسيين، وقد أشار المراكشي إلى ذلك قائلاً: "ويذكر أن بينه وبين عباد قرابة وأخفى أبوه نفسه بعد خلعه وتلبس بالآذان في منار المسجد الجامع ببليسية".<sup>(5)</sup> ويورد ابن سعيد في المقتطف من أزاهر الطرف مختارات من أشعار أبناء الخلفاء، وبعد أن يورد بيتاً لابن عباد يذكر بيتاً لابن الزقاق. يقول في تقديمه (ابن ازقاق من ولده).<sup>(6)</sup>

(\*) الكتبي هو: محمد بن أحمد شاكر بن هارون الكتبي الداراني الدمشقي، من مواليد 76 الموافق لـ 1287م، كاتب ومؤرخ، تتلمذ على يد جمال الدين المزي وأبو العباس الحجار، من مؤلفاته عيون التواريخ، وفوات الوفيات، توفي عام 764هـ - 1363م.

(1) محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والنديل عليها، مج3، تح/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، 1974، ص47.

(2) حمدان حجاجي، حياة الشاعر الأندلسي ابن خفاجة وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. ت)، ص35.

(3) ينظر: المراكشي، المغرب في حلى المغرب، ج2، ص323.

(4) ابن خفاجة، حياة الشاعر الأندلسي، تح/ السيد مصطفى غازي، دار النشر، الإسكندرية، (د. ط)، 1960، ص35.

(5) المراكشي، الذيل والتكملة، ج1، ص625.

(6) أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي بن سعيد، المقتطف من أزاهر الطرف، ج1، تقديم سيد حنفي حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1425هـ، (د. ط)، (د. ت)، ص29.

يعني من ولد المعتمد أي إنه إشبيلي الأصل، لكن مسكنه بلنسية لهذا نسبة البننسي تغلب عليه وعلى ابنه من بعده، لأن الشيء المعتمد أن بلنسية مسقط رأسه لا إشبيلية. غير أن هذا الأمر غير صحيح بل هو إشبيلي الأصل، لكن الشيء الذي جعل هذا النسب يلتصق به "زواجه من امرأة من شرق الأندلس؛ أي من بلنسية من جزيرة شقرة، والتي وليت عليه وهي أخت الشاعر ابن خفاجة، لهذا نجده قد استمد من خاله ابن خفاجة هذا ما قاله صاحب المسهب ابن سعيد".<sup>(1)</sup>

فحياته المادية لم تكن بالأمر المسير، وذلك لأن والده كما جاء في الروايات حدادًا فقيرًا، ويذكر المقرئ في نفح الطيب "أنه كان يسهر الليل ويشغل بالأدب وكان أبوه فقيرًا جدًا، وقد لامه لأنه كان يسهر وليس لديهم المال "بأن لا طاقة لنا بالزيت الذي يسهر عليه"<sup>(2)</sup>، حيث أنه كان ارتفع في الأدب والعلم ونظم الشعر. فقال في أبي بكر صاحب بلنسية قصيدة:

يَا شَمْسُ خَدِرِ مَا لَهَا مَغْرِبٌ      أَرَامَةٌ دَارَكَ أُمٌ غَرَبٌ

"فأطلق له ثلاثمائة دينار، فجاءها بها إلى أبيه وهو جالس في حانوته مكب على صنعتها، فوضعها في حجره وقال: خذها فاشترى بها زيتًا"<sup>(3)</sup>، كما أنه عمل بالزقاق لأن المصادر تذكر أنه كان صاحب دكان وقد جمع بينهما وبين الأذان وعاش فقيرًا لأن حرفته لم تكن تهين له دخلاً كافيًا، وعلى الرغم من تعدد روايات عمل والده لكن كلها تشير إلى نبع واحد بأنه رجل ذو دخل غير كافي.

#### 4.1. شخصيته وشعره

عاش ابن الزقاق في ظل دولة المرابطية تحت ظروف مأساوية بسبب ما كانت تكتنفه الحياة في تلك الحقبة التي شملت الأندلس وبلنسية، فتزامن مع حرق شرق الأندلس وتدميرها

(1) ابن سعيد، المغرب، ج2، ص323.

(2) أحمد بن محمد المقرئ التلمساني المقرئ، نفح الطيب، مج 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 289.

(3) ابن الزقاق، مقدمة الديوان، تح/ عفيفة محمود الديواني، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1964، ص33.

على يد ألفونسو، لكنها عادت السيادة لدولة المرابطية وأعادوا بناء صرح جديد لبلنسية التي أشرقت على جميع الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية، هذه البيئة التي عاش فيها ابن الزقاق كانت خير معين نهل منه من أجل كتابة أشعاره<sup>(1)</sup>. فكان طالبا للعلم منذ الصغر، وأنكب عليه، حيث فتتلمذ على يد أبي محمد بن السيد البطليوسي الذي كان عالما لغويا وعالما باللغات والآداب متبحرا فيها، كان حسن التلقين ثقة حافظا ضابطا، فتتقل في بلاد الأندلس وتلقن منها ولقته فيها، ثم كان انفصال ابن الزقاق عنه في وقت مبكر، لأن أستاذه توفي وهو في عمر الثلاثين.<sup>(2)</sup>

أما الذين أخذوا عنه ثلاثة هم أبوبكر ابن عبد الرحمن الكنتدي، وأبو بكر بن رزق الله الحافظ وأبو زكرياء يحيى ابن محمد الأركشي، ومن حفاظ الأدب أخذ عن ابن خفاجة الذي كان أدبيا وكاتبا وشاعرا. ويقول صاحب المغرب "بينه وبين ابن الزقاق مخاطبة بالشعر" وقد لقبه دحية صاحب المطرب وأخذ عنه شعر ابن الزقاق.<sup>(3)</sup>

أما عن شعر ابن الزقاق فقد أطرى عليه العديد من النقاد المؤرخين وأشادوا بأشعاره، حيث ذكروا أنه في مقدمة شعراء الأندلس ومن الذين افتتنوا بالطبيعة وأجادوا بأجمل أشعار الطبيعة فالشقندري في رسالته يقول "وهل منكم شاعر رأى الناس قد ضجوا من سماع تشبيه الشعر بالأفاح وتشبيه الزهر بالنجوم، وتشبيه الخدود بالشقائق فتلطف لذلك في أن يأتي به في منزع يصير خلقه في الأسماك جديداً وكليله في الأفكار مديداً فأعرب أحسن إعراب، وأعرب عن فهمه بحسن تخيله أنبل إعراب وهو ابن الزقاق".<sup>(4)</sup>

وقال فيه المراكشي "كان شاعراً مجيداً غزلاً حسن التصرف في معاني الشعر، نبيل الأغراض، وشعره واصفاً ومتغزلاً شاهداً بإجادته"<sup>(5)</sup> وشرحه في قول ابن دحية: "ومن شعراء

(1) المقري، نفح الطيب، ص 269.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 34، 36.

(3) ابن سعيد، المغرب، ج 2، ص 264.

(4) المقري، نفح الطيب، ج 3، ص 199.

(5) المراكشي، الذيل والتكملة، ص 80.

الأندلس الذين فاخرت به شعراء العراق وأجلب به المغرب على المشرق وجلبت إليه من أنفاسه نفائس الأعلام، وسارت أشاعره سير الأمثال في الأفاق، الشاعر الرفيق أبو الحسن علي بن عطية بن الزقاق<sup>(1)</sup>.

وللوقوف أكثر عند تجربة ابن الزقاق الشعرية وجب الغوص بدايتاً في الأغراض الشعرية التي نظمها والموضوعات التي طرقها، وهذا ما نبحت عنه في العنصر الآتي.

## 2. الموضوعات الشعرية في ديوان ابن الزقاق البلنسي:

الشعر فن وسيلته الكلمة، وهو إحياء رمزي يجسد فيه الشاعر ما يختلج في نفسه من مشاعر، وصور معبرة بها عن واقع معيش، مجسد في لوحات فنية، وقد عني الشاعر الأندلسي بالشعر كما عني به عرب المشرق وانتشر عندهم انتشاراً عظيماً ولبت منتشراً قرابة ثمانية قرون بين الخاصة والعامة من العرب<sup>(2)</sup>، لكن على الرغم من اعتنائهم بالشعر عناية بالغة إلا أنهم لم يحدوا عن سابقهم من حيث الأغراض، وعمق في الأفكار ومعاني القصيدة، غير أن هذا لم يمنع من أن يمتلك الشعر الأندلسي خاصيته وأسلوبه، حيث يعتمد كل شاعر إلى إسقاط طرائقه الخاصة في التصوير، وإيثار موضوعات بعينها، وهذا ما نجده لدى الشاعر الأندلسي ابن الزقاق الذي ألفناه يتأرجح بين العديد من الموضوعات التي كان واقعها المعيش السيد الأول في نسج خيوطها، وقد تباينت بين مدح ووصف وهجاء ورتاء وغزل وغيرها.

### 1.2. الوصف

الأندلس تلك الإسبانية الوادعة، "إذ التقى الشرق والغرب للمرة الأولى في تاريخ العرب، التقاء تعايش وتمازج فكان نتيجة طبيعية لذلك، تأثير في الأخلاق والأذواق، والمرء مسوق بحكم طبعه إلى التكيف مع البيئة وعوالمها، وكل ما في الاندلس من مباحج وفتنة يدعوا

(1) ابن دحية أبو الخطاب عمر بن الحسن الكلبي، المطرب في أشعار أهل المغرب، تح/ مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر الخرطوم، القاهرة، (د. ط)، 1954، ص 100.

(2) ينظر: سعد بوفلاقة، الشعر النسوي الأندلسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د. ط)، 1995، ص 28.

الى هذا السبيل، فأخذ العرب بهذه الحياة وتفننوا في إظهارها وطرقها فكان من ذلك تلطف في الأذواق وتراخ في التقاليد<sup>(1)</sup>، وبكثرة مظاهر الترف وتعدد مشاهد الجمال، "شاعت في الحياة الاندلسية ألوان مادية أثارت انتباه الشعراء وأوحت إليهم بنقلها في لوحات من القريض والطبيعة الأندلسية كانت من أهم ما جذب أنظار الشعراء الوصافين"<sup>(2)</sup>، لأن الوصف من الأغراض الشعرية التقليدية المتجددة فهو "فن واسع الأطراف يصيب سائر الأمور ماديتها ومعنويتها"<sup>(3)</sup>، تعبر بها الفطرة الإنسانية عما تريد أن تنقله، وما مرّ بخبرتها، فهو وسيلة متطورة لدى الامم لتنتقل أحاسيسها وانطباعاتها تجاه ما حولها، لهذا الشعر "أقله راجع إلى باب الوصف، فلا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه وليس به لأنه كثيرًا ما يأتي في أصنافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل"<sup>(4)</sup>.

إنّ الوصف ترجمة لمرئيات الأديب ومحسوساته ونقل ذلك بأسلوب جميل فيه الخيال والتأثر واختلاف صور وهيئات لم تكن موجودة في الواقع المادي المحسوس<sup>(5)</sup> وهو يخترق أنواع الخطاب الشعري ويقبل الاندساس في نسجه بجميع وجوهه ومختلف أشكاله، فيجري استعماله في الشعر والسرد على حدّ سواء.

والوصف عند قدامة ابن جعفر "هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم

(1) ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط 12، 1987، ص 801.

(2) أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة، دار المعارف، ج 1، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 279.

(3) ياسمين الأيوبي، أفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، دار جرس، طرابلس، لبنان، (د. ط)، 1995، ص 192.

(4) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، تح/ محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1422 هـ - 2001 م، ص 230.

(5) المرجع السابق، ص 192.

وصفا من أتى في شعره أكثر المعاني التي الموصوف مركب فيها ثم بإظهارها فيه، وأولها به حتى يحكمه ويمثله للحسن بنعته". (1)

والشعر الأندلسي يمتاز في جملته عن الشعر العربي "بما فيه من المعاني المبتكرة الجميلة، التي كان يعالجها الشعراء هناك من الوصف البديع والكلام الرشيق والذوق النقي، والافتتان في أساليب الخيال". (2)

تباينت موصوفات ابن الزقاق في ديوانه، ويمكن استعراضها فيما يأتي:

### 1.1.2. وصف الطبيعة

للطبيعة تأثير كبير في الشعر العربي عامة والشعر الأندلسي خاصة فالملاحظ "إن معظم الشعراء قد تناول هذا الموضوع، إلا أنهم يتفاوتون في مراتبهم وأقذارهم فيه، بل وفي أبوابهم، فالوصف جزء طبيعي من منطق الإنسان لأن النفس محتاجة من أصل الفطرة إلى ما يكشف لها من الموجودات وما يكشف للموجودات منها، ولا يكون إلا بتمثيل الحقيقة وتأديتها إلى التصور في طريق من طرق السمع والبصر، والفوائد"، (3) وللوصف تشعب وحضور في الشعر الأندلسي ولدى الشعراء آن ذاك. لنجده غرضاً مستقلاً في ديوان ابن الزقاق، فيتضح أنه شاعر فتن بطبيعة الأندلس وبعناصرها، وجمالها وسحرها، فشغل وشغف بوصفها مظهرًا تأثره بها وبروعة جمالها وسحرها اللذين سيطرا على أحاسيسه مظهرًا ذلك في حلية شعرية، فأجاد بأقصر الأوصاف وقد عبّر عن هذا الجمال خاصة في وصفه لبلنسية بأن تفنن في رسم صورة سحرية لتلك المناظر الجميلة لبلاده الخلابة مازجا بين عناصر الطبيعة ومكونًا صورة بألفة الجمال والروعة قائلاً: (4)

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 1، 1949، ص 147.

(2) أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط 1/1924، ط 2/1998، سوسة، تونس، ص 48.

(3) مصطفى صادق الرافعي، كتاب تاريخ آداب العرب، ج 3، دار الكتاب العربي الناشر، ط 2، 1394هـ، 1974م، ص 119.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 128.

مَدْمَعٌ مِنْ أَعْيُنِ الْمُزْنِ سَفَحَ      وَحَمَامٌ بِدُرَى الْأَيْكِ صَدَحَ  
فَاجْتَنَى اللَّذَّةَ فِي رَوْضِ الْمَتَى      بَيْنَ رِيحَانٍ وَرَاحٍ تُصْطَبِّحُ  
وَسَمَاءٌ نَضَحَتْ حَدَّ الثَّرَى      بِدُمُوعٍ أَسْبَلَتْهَا فَاَنْتَضَحَ

شبه الشاعر الأدب بالمطر الذي ينهمر غزيراً، والحمام في الأيك والسماء التي بللت خد الثرى بالدموع مع برق أشع بريقه كل الأرجاء، مرسلاً أجمل صورة نشر فيها من ألوان مختلفة متسلسلة واسماً قوس قزح الذي أضاف عليها سحراً وفتنة على ما كانت عليه. فقد أعطى من خلال أبياته صورة حية لبنسية، وكان المتلقي مرآة لهذا، فإن "بلاغة الوصف تكمن في قلب السمع بصراً وأصل الوصف الكشف والاظهار"<sup>(1)</sup> فلم يكتف عند هذا الحد من الوصف بل فصل في وصف عناصرها، والتغني بجمالها قائلاً: <sup>(2)</sup>

وَرِيَاضٍ مِنَ الشَّقَائِقِ أَضَحَتْ      يَتَهَادَى فِيهَا نَسِيمُ الرِّيحِ  
زُرْنُهَا وَالْغَمَامُ يُجَلِّدُ مِنْهَا      زَهْرَاتُ تَرُوقَ لَوْنَ الرَّاحِ  
قُلْتُ: مَا دَنْبُهَا؟ فَقَالَ مُحِبِّياً      سَرَقَتْ حُمْرَةَ الْخُدُودِ الْمِلَاحِ

أظهر جمالها في نظره بأن أعطاها صورة حية لتلك الرياض الخلابة وزهورها التي جلدتها النسيم، وتلك الزهور التي سرقت حمرتها من الخدود، ومن خلال هذا التصوير الخلاب، فيظهر أنه متأثر بخاله ابن خفاجة في الافتتان بالطبيعة وحسن تصويرها وتجسيدها من المحسوس إلى المادي بأحسن الصور وأجمل الأشعار لأن أجود الوصف هو "ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك"<sup>(3)</sup>، وقد وفق ابن الزقاق في أوصافه بأن برع في تصويره لجمال الطبيعة الأندلسية ما جعله يسافر بالقارئ الى ربوع بلنسية ومغانيها الساحرة من خلال أبياته. ويذكر واصفاً بلنسية قائلاً:

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 230.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 125.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح/ محمد الأمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط 1، 1320هـ، ص 128.



بَلَنَسَةً إِذَا فَكَّرْتَ فِيهَا      وَفِي آيَاتِهَا أَسْنَى الْبَلَاءِ  
وَأَعْظَمُ شَاهِدِي مِنْهَا عَلَيْهَا      بَأَنَّ جَمَالَهَا لِلْعَيْنِ بَادٍ  
كَسَاهَا رَبَّنَا دِيبَاجَ حَسَنٍ      لَهُ عِلْمَانِ مِنْ بَحْرِ وَوَادٍ (1)

لقد أشاد ابن الزقاق بجمال بنسية التي طغى جمالها ففاق جمال كل البلاد، فقد جمع في تصويره بين الجمال الذي جمع بين البحر والبر، وكيف كساها الله ديباجا وكأنها جنة خلد فوجود البحر الذي يضيف على ذلك المنظر بهاءً وروعة. إنَّ ابن الزقاق بوصفه هذا مفتون كغيره من الشعراء الاندلسيين بجمال الطبيعة الاندلسية وحسنها، "لهذا كان شعرهم في الوصف طرفة فنية ممتعة، جميلة الشكل نادرة المثال حسنة المنظر". (2)

ويواصل وصفه في موضع آخر قائلا: (3)

وَحَدَائِقِ خُضِرِ الْمَعَاطِفِ أَلَيْسَتْ      مِنْ حُسْنِ بَهْجَتِهَا ثِيَابَ زُرْجُدٍ (\*)  
زَرَّتْ عَلَيْهَا الشَّمْسُ فَضَلَ رَدَائِهَا      فَبَدَا زُرْجُدُهُنَّ تَحْتَ الْعَسْجَدِ (\*\*)

أظهر ابن الزقاق في هذه القطعة تلك الواحات التي كست ثوباً من الزبرجد الذي لاحت عليه الشمس خيوطها الذهبية مغازلة له ومظهرة إياه بألوان زاهية براقة فزادها جمالاً وبهاءً.

فمن خلال هذه المقطوعات الشعرية يظهر أن ابن الزقاق مجيد في أوصافه بأن يظهر الشيء في حلية وكأنه يظهر للعيان، حيث يقول ابن رشيق: "أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد بمثله عيانا للسامع، (4) لأن قدرة الشاعر على نقل الصفة وإبرازها للقارئ بخصائصها، فتفوق الشاعر في درجة إظهارها للقارئ بكل دقة وبراعة تجعله يتبوأ مكانة بين شعراء الوصف في عصره وهذا راجع لطبيعة الأندلس، حيث وجدنا أن شعراءها "أكثرنا

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 139.

(2) عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، (د. ط) (د. ت)، ص 118.

(3) المصدر السابق، ص 140.

(\*) زبرجد: حجر كريم يشبه الزمرد، وهو ذو ألوان كثيرة أشهرها الأخضر المصري والأصفر القبرصي.

(\*\*) العسجد: هو الذهب، الجواهر كاله كادر والياقوت.

(4) ابن رشيق، العمدة، ص 294.

في الوصف الذي كان صورة فنية بينة للحياة الأندلسية في شتى نواحيها، وذلك بتنوع الأوصاف غير أنها بقيت جزئية غير منتظمة لمشهد برمته، أو مدينة بكاملها<sup>(1)</sup>. وهذا واضح لدى شاعرنا بأن جاد بأحسن الأوصاف، بكل سلاسة وفنية أخرج الأندلس منها للقرار والوصف أو ما يسمى بشعر الطبيعة بنوعيتها الساكن والمتحرك من الأغراض القديمة والأصيلة في الشعر العربي منذ بداياته الأولى<sup>(2)</sup>، لأن الشاعر يصف عادة ما يراه، ولقد شغل وصف الطبيعة باباً واسعاً في شعر ابن الزقاق ومن ما قاله فيه: <sup>(3)</sup>

شَهِدْتُ بِأَنَّ الْوَرْدَ لَوْ أُعْطِيَ لَمُنَى      تَمَنَّى مِنَ الْوَرَادِ خِذَاً مُورِّدًا  
وَلَوْ خَيْرَ الرِّيحَانِ لَأَخْتَارَ صُدْغَهُ      وَإِنْ أَصْبَحَ الرِّيحَانُ يُحْكِي لَزُرْجُدًا  
وَلَوْ قِيلَ لِلْأُفُقِ احْكُمِ قَالَ دُونَكُمْ      هَلَالِي وَشَمْسِي وَانْزُكَا لِي مُحَمَّدًا

شبه الشاعر صورة الورد وتلك الحمرة التي تعلوه بإنسان احمرت وجنتيه من الخجل، ثم يحاكي الشاعر لوناً جديداً من أنواع الزهور الذي احتضنته الطبيعة الأندلسية هو "الريحان" الذي أمطر المكان برائحته الطيبة التي ولجت جلّ أرجاء المكان، وجعلت الشاعر يتذكر صديقه في أيام طفولته. أي إنه انتقل بهذا الوصف من الحاضر إلى الماضي البعيد، كما وصل شاعرنا الطبيعة بالإنسان وجعل لها بعض خصائصه وصفاته.

ما يظهر من خلال أشعار ابن الزقاق أنه كان مفتونا بطبيعة الأندلس، وحسن موقعها، وخصوبة أرضها، هذا ما سحر الشعراء هناك من أنهارها وأطياريها، وما رأى من مجالس الأنس، هذا ما ألهمهم جميل الأوصاف بأرق العبارات، فالوصف كان مرآة ناصعة ارتسمت عليها بلاغتهم وصورة حية وضحت تلك العبقرية الفذة.

(1) حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي، ص 801.

(2) عبد العظيم قناوي، الوصف في الشعر العربي، مطبعة باجي الحلبي، مصر، ط1، 1949، ص 42.

(3) ابن الزقاق، الديوان، ص 139.

## 2.1.2. وصف الأدوات:

وصف ابن الزقاق آلات الحرب والطغاة من الفرسان في ساحات الوغى الصوارم  
وللقوس، والقنى، ويقول واصفا القوس:

يَا رَبَّ مَائِسَةِ الْأَعْطَافِ مَخْطِفَةً      إِذَا دَنَا نَزْعُهَا فَالْعَيْشِ مُنْتَزِحَ  
ظَلَّتْ تَرْنُ وَظَلَّ النَّزْعُ يَعْطِفُهَا      كَمَا تَرْتَمِ نَشْوَانُ بِهِ مَرَحَ  
وَقَدْ تَأَلَّفَقَ نَصْلُ السَّهْمِ مُنْدَفِعًا      عَنْهَا قَفْلُ كَوَكَبٍ يَرْمِي بِهِ قَزَحُ (1)

مال ابن الزقاق في وصفه إلى تجسيد الأشياء وتشخيصها، وذلك من خلال بعض  
القرائن التي دلت على ذلك بأن مزج في وصفه شكل القوس وانحنائه ورقته كرقعة خصر  
مياس، وترنح كترنح خصير مَرَحٍ، وجسد في وصفه انطلاق السهم كالانطلاق الشهب في  
السحب، ففيه تعالق عن طريق المشابهة، فالملاحظ أنه في شعره سار على نهج الجاهليين  
في أوصافهم وتعابيرهم، وهذا راجع إلى مجارات المشاركة في أشعارهم ما انعكس على  
أشعار الأندلسيين وابن الزقاق واحد من بين الذين تأثروا بذلك.

ويقول في وصف القوس:

مَنْ كَانَ يَبْغِي أَنْ تُضَاهِيَ كَفَّهُ      أَفُقَ السَّمَاءِ بِمَا حُوتَ مِنْ أَنْجُمِ  
لَا تَخْلُ مِنِّْي رَاحَتَاهُ لَدَى الْوَعَى      أَرْمِي الْعَدَا بِشِهَابٍ قَدْ حُزِمَ  
فَأَنَا الَّتِي تَحْكِي الْهَلَالَ مَعَاطِفِي      وَأَنَا الَّتِي تَحْكِي الْكَوَاكِبِ أَسْهُمِي (2)

وصف القوس وأظهر جماله بصورة رائعة وذلك من خلال إظهار أهميته في يد المقاتل  
في ساحة الوغى ومدى تأثيره وسرعة انطلاقته واختراقه للعدو، بالشهب المندفعة في الأفق  
المختربة للكواكب.

ويؤكد على أثر القوس في الأعداء من خلال قوله:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 127.

(2) المصدر نفسه، ص 258.

فَدَيْتُهَا مِنْ نَبْعَةِ زَوْرَاءِ      مَشْغُوفَةً بِمَقَاتِلِ الْأَعْدَاءِ  
أَلِفْتُ حَمَامَ الْأَيْكِ وَهِيَ نَضِيرَةٌ      وَالْيَوْمَ تَأْلَفُهَا بِكَسْرِ الْحَاءِ (1)

أظهر في هذه القطعة كيفية تأثير القوس في الأعداء، فبعد أن كان الحمام هو المقصور والمفتوك به، أصبحت الأعداد أليفها الموت.

غير أن الوصف لم يتفرد به الشاعر في مقام واحد، بل مزجه في أوصافه بين الوصف والغزل، والوصف والمدح، والوصف والرتاء، "لأن الوصف عند الأندلسيين قد شمل كل شيء وطرق كل ما وقع تحت السمع والبصر لاتساع مجال الخيال لديهم" (2) ولننظر إلى هذه القطعة التي يتغزل فيها بحبيبته مازجاً ذلك بذكر أوصافها التي سلبت عقله ولم تنقه إلا تابعاً لها وجثة هامة في سبيل حبها يقول:

لَا مَرْحَبًا بِالْبَرْقِ مَا لَمْ يَكُنْ      تَسْقِي عَزَّالِيَهُ رُسُومَ الْبُرَاقِ  
حَيْثُ الْقُبَابُ الْبَيْضُ مَضْرُوبَةٌ      تَحْرِسُهَا سُمْرٌ وَبَيْضٌ رُقَاقِ  
تَحْمِلُ فِي أَنْثَائِهَا غَاذَةً      يَحْمِلُ مِنْهَا الْقَلْبُ مَا لَا يُطَاقِ  
حَالِيَةً تَبْسُمُ عَنْ مَبْسِمِ      كَمَثَلِ مَا قُلْدَ مِنْهَا التَّرَاقِ (\*)  
مَنْ شَفَقَ اللَّيْلَ لَهَا وَجَنَّةً      أَوْ مِنْ دَمٍ بِاللَّحْظِ مِنْهَا يُرَاقِ  
ضَعِيفَةً طَرَفًا وَخَصَرًا فَمَا      يُطِيقُ ذَا اللَّحْظَ وَلَا ذَا النُّطَاقِ (3)

وصف الشاعر مطولاً في هذه المقطوعة بأن وصف محاسن حبيبته طالباً من البرق أن يسقي ربوعها، لأن ابتسامتها وكأنها التراق ووجنتها أخذتا احمرارهما من شق الليل، ولها خصر لا يطيق الناظر إلا أن يتلهف عليه.

ففي أوصافه نهل من الطبيعة، ورسم منها كل ما وقع عليه ناظره، ملوناً تلك الأوصاف بما حوله من زخرف واخضرار وجمال فتان لتلك الطبيعة المبهرة.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 71.

(2) عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، ص 118.

(\*) التراق: تراق هرمة: تناهى رأيه وبلغ آخره.

(3) ابن الزقاق، الديوان، ص 217.

ويصف صورة الفرسان في ساحة الوغي قائلاً:

لَوْ كُنْتُ شَاهِدَهُ وَقَدْ غَشِيَ الْوَغَى      يَخْتَالُ فِي ضَافِي الْحَدِيدِ الْمُسْبِلِ  
لَرَأَيْتُ مِنْهُ وَالْحَسَامَ بَكَفِّهِ      بَحْرًا يَرِيقُ دَمَ الْكُمَاةِ بِجَدُولٍ<sup>(1)</sup>

أظهر في هذين البيتين صورة هذا الفارس وهو في ساحة الوغي، وهو يسقي كؤوس الموت للأعداء ويواصل قائلاً:

وَأَدْهَمُ لَوْلَا سَنَا غَرَّةَ      لَهُ لَكَسَا الْبَدْرُ مِنْهُ سَرَارًا  
تَلَهَّبَتْ الْأَرْضُ مِنْ عَدُوِّهِ      فَأَرَوَى بِرَنْدٍ الصَّفَا الصَّلْدَ نَارًا  
أَقْبُ إِذَا مَا تَعَاطَى السَّبَاقَ      مَعَ الْهَوَجِ أَوْتَقَّهْنَ إِسَارًا  
حَذَوُهُ الْحَدِيدَ اهْتِضَامًا وَظُلْمًا      وَلَوْ أَنْصَفُوهُ حَذَوُهُ النُّضَارَا<sup>(2)</sup>

أوضح هنا صورة ذلك الفارس الذي تلقى الطعنات والضربات، لكنه غير مبالي بتلك الدماء التي غطته مواصلاً تميزه فوق فرسٍ، اهتزت له الأرض.<sup>(3)</sup>

غير أن أوصافه اختلفت وتنوعت وذلك ناتج عن ما تحمله الطبيعة حوله لهذا وصف كل ما وقعت عليه عيناه محاولاً تجسيدها للقارئ "فأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثل عياناً للسامع"،<sup>(4)</sup> وله في وصف حمام قوله الآتي:<sup>(5)</sup>

رُبَّ حَمَامٍ تَلْظِي      كَتَلْظِي كُلَّ وَامِقٍ  
ثُمَّ أَذْرَى عِبْرَاتٍ      صَوَّبَهَا بِالْوَجْدِ نَاطِقٍ  
فَعَدَا مِنِّي وَمِنْهُ      عَاشِقٍ فِي جَوْفِ عَاشِقٍ

وصف ابن الزقاق حالة هذا الحمام الذي يتخبط كتخبط المحب من لوعة العشق ذارفاً دموع الشوق، لقد مزج في وصفه بين هذا الحمام شخصياً إياه في صورة ذلك الإنسان.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 248.

(2) المصدر نفسه، ص 175.

(3) ينظر: حامد حسن، ابن الزقاق والمدرسة البنسية في وصف الطبيعة خلال القرن السادس الهجري، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور عمر موسى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، جامعة دمشق، 1986م، ص 99.

(4) ابن رشيق القيرواني، كتاب العمدة، ج2، ص294.

(5) ابن الزقاق، الديوان، ص215.

الملاحظ أن الوصف تفرد في ديوان ابن الزقاق البلنسي وقد تنوع وتعدد حسب حاجة الشاعر لذلك، كما أنه عمد في أوصافه على استخدام الطبيعة كأداة طيبة له.

### 3.1.2. وصف الخمر:

قد أكثر الشعراء الأندلسيون من الوصف، حتى أننا نستطيع ان نستخلص من شعرهم فيه صورة بيئة للحياة الاندلسية في شتى نواحيها<sup>(1)</sup>، وما نلاحظه أن الخمرة شغلت حيزاً لا بأس به في أشعار ابن الزقاق مازجاً في وصفه لها بين الغزل والطبيعة، يقول في بعض الأبيات:<sup>(2)</sup>

وَسَاقٍ يَحْتُ الْكَاسَ وَهِيَ كَأَنَّمَا	تَلَأَلَا مِنْهَا مِثْلَ ضَوْءٍ جَبِينِهِ
سَقَانِي بِهَا صِرْفَ الْحُمَيَّا عَشِيَّةً	وَتَنَّى بِأُخْرَى مِنْ رَحِيقِ جُفُونِهِ
هَضِيمُ الْحَشَا ذُو وَجَنَةٍ عِنْدَ مِيَّةٍ	تَرِيكَ قِطَافَ الْوَرْدِ فِي غَيْرِ حِينِهِ
فَأَشْرَبُ مِنْ يُمْنَاهُ مَا فَوْقَ خَدِّهِ	وَالثَّمُ مِنْ خَدِّهِ مَا فِي يَمِينِهِ

رسم في هذه القطعة صورة الكأس المملوءة بالخمر، وتلألأها بضوء ساطع من حبيبته، فحتى أنه ودّ تقبيله كما سقاها إياه.

وقال أيضاً:<sup>(3)</sup>

قُمْ فَاسْقِنِي ذَهَبِيَّةً	إِنَّ الْأَصِيلَ مُذَهَّبٌ
صَفْرَاءَ مِنْ زُهْرِ الْكَوَا	كِبٍ لِلرَّجَاجَةِ كَوَكَبٌ
أَوْ مَا تَرَى ذَيْلَ السَّحَا	بِ عَلَى الْحَدَائِقِ يُسْحَبُ
وَالرُّوْضَ يَأْرُجُ وَالْعَدِي	رِ مَعَ الْحَمَامِ يُصَخَّبُ

طلب من الساقى أن يسقيه هذه الذهبية التي لاحت صفرتها من صفرة الكواكب، وكيف تغدو بصاحبها إلى السحب والحدائق بما فيها من نغمات الغدير مع زقزقة العصافير،

(1) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 801.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 274.

(3) المصدر نفسه، ص 93.

هذه الذهبية التي تقود بالعالم كله إلى الزهور والطرب، ففي هذه القطعة لم يحد عن أوصافه السابقة بأن زواج بين وصف الخمر وما يدور حوله من طبيعة الأندلس الزاهية، جعله يرسم صورة مجسدة لهذا المنظر.

وهكذا نجد أن ابن الزقاق كان مولعاً بالوصف الذي شغل حيزاً كبيراً في ديوانه، وذلك في تخصيص الكثير من المقطوعات للوصف، غير أنه جاء في مواضع أخرى منظوياً في مضامين الأغراض الشعرية الأخرى، فأوصافه كانت عبارة عن سنفونية عرفت أوصافه فيها أوتار الطبيعة الأندلسية، لتخرج بأجمل المقطوعات الشعرية جودة وجمالاً وقوة أسلوب وعبارات وتجسيماً للقارئ.

## 2.2. المديح:

المديح فن من فنون الشعر القديمة والعريقة عراقية الشعر العربي، "ولم يغب هذا اللون من الشعر في يوم من الأيام من ذاكرة الشعر العربي، فهو قد رافق مسيرة الشعر في رحلته الطويلة منذ أن عرف الإنسان معنى الحياة إلى يومنا هذا، فهو باباً قديماً من أبواب الشعر العربي" (1) وجاء في العين أن المدح "نقيض الهجاء وهو حسن الثناء والمدحة اسم المديح وجمعه المدائح ومدحٌ يقال مدحته وامتدحته" (2)، إذن: "فهو الثناء والاحترام" (3)، لأن "المديح كان يهتم في المقام الأول بمدح القيم الإنسانية للمحافظة عليها وترسيخها في النفوس، من هنا نؤكد أن للشعر وظيفة أخلاقية وتربوية" (4)، وذلك من خلال "تعداد مزايا الممدوح وشيمه ويتغنى بها ليرسل في طياتها للمتلقي هذا الدرس الأخلاقي" (5)، لأن "فضائل الناس كانت من حيث هم أناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه

(1) أحمد بوخافة، فن المديح وتطوره في الشعر العربي، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 1، 1962، ص 50.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، باب المدح، ج 4، ص 126.

(3) المصدر السابق، ص 50.

(4) محمد سراج الدين، المديح في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 60.

(5) أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، دار الفكر، ج 5، مادة (مدح)، ص 308.

أهل الألباب من اتفاق في ذلك أنما في العقل والعفة والشجاعة<sup>(1)</sup> لهذا عدّ الوصف "من بين فنون الأدب العربي الذي قام مقام السجل الشعري بجوانب من حياتنا التاريخية، والذي أضاف إلى التاريخ فضولاً وأبرز كثيراً من الصفات، والناظر في الأدب الأندلسي يلحظ أنّ المديح كان سوقاً رائجة؛ باعتباره الثناء والتعداد لجميل المزايا، ووصف الشماثل الكريمة وإظهار التقدير العظيم الذي يكنه الشاعر لمن توفرت فيه المزايا"<sup>(2)</sup>، ولإظهار هذه الأوصاف والمزايا ينطلق، "بوصف المحاسن بكلام جميل، ومدحه مدحاً أحسن عليه الثناء".

وغير أن اللافت للانتباه توجه هذا الغرض من الشعر الأندلسي نحو مدح أمراء الأندلس وخلفائها وملوكها.<sup>(3)</sup>

وقد جرت العادة على مدح الأمراء والملوك بإظهار صفاتهم الأصيلة من مروءة ونجدة وشجاعة، أو التحدث عن انتصاراتهم ودورهم في حماية الإسلام، وعلى هذا النهج سار الشاعر ابن الزقاق البلنسي الذي خصص أغلب مدائحه لقضاة الدولة الأندلسية خاصة ثلاث عائلات هم بنو عبد العزيز، وواجب، وجحاف، ومن روائع مدائحه ما جاء في مدح بني واجب:

(1) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 320.

(2) أحمد بوخاظة، فن المديح وتطوره في الشعر العربي، ص 308.

(3) عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، مصر، ط3، 1329 هـ-1976 م، ص 183-185.



وَأَنَا لَمَنْ قَوْمٍ تَهَابُ نَفُوسُهُمْ  
تَمُرُّ بِنَا الْأَنْوَاءُ وَهِيَ هَوَاطِلُ  
وَقَاءٌ لِدَهْرٍ كَانَ مُسْتَشْفِعًا لَنَا  
تَغَيَّرَتْ الْأَيَّامُ حَتَّى تَغَيَّرَتْ  
وَعَلَّمَنِي صَرْفَ الزَّمَانِ وَرَيْبِهِ  
وَكُنْتُ إِذَا فَارَقْتُ الْفَأَ بِكَيْتِهِ  
وَلَا انْتُدِبْتُ فَوْقَ الْبَنَانِ يِرَاعَةً  
شِهَابٌ لَوْ أَنَّ اللَّيْلَ أَلْبَسَ نُورَهُ  
وَرَوْضَةً عِلْمٍ أَغْدَقَتْ جَنَابُهَا  
نَمَاهُ إِلَى الْعُلْيَاءِ كُلِّ مَرْجَبٍ

عُيُونُ الْمَهَا دُونَ الْقَنَا وَالْقَوَاضِبِ  
فَنَزَعْتُ عَنْهَا بِالدُّمُوعِ السَّوَكِيبِ  
يَسُودُ اللَّيَالِي عِنْدَ بَيْضِ الْكَوَاعِبِ  
بِهَا أَقْرِبَائِي غَدْرَةٌ وَأَجَانِبِي  
بِأَنَّ اقْتِنَاءَ النَّاسِ شَرَّ الْمَكَاسِبِ  
بُكَاءَ عَدِيَّ صَنُوهُ بِالذَّنَائِبِ  
لَأُوجِبَ مِنْ تَحْسِينِ ذِكْرِ ابْنٍ وَاجِبِ  
نَضًا مِعْطَفِيهِ مِنْ ثِيَابِ الْغِيَاهِبِ  
بِشَوْبُوبٍ وَبَلِّ لِلْبَلَاغَةِ صَائِبِ  
عَظِيمِ رَمَادِ النَّارِ سَبَطَ الرُّوَاجِبِ (1)

افتتح ابن الزقاق هذه المقطوعة بمقدمة غزلية، أفرغ فيها كل مشاعر الشوق وأسباب الوجد متفاخرًا بمزايا حبيبته، شاكيًا ما يعانیه من فراقها وبعد هذه المقدمة الغزلية يصل إلى ممدوحه واصفًا إياه بكل صفات الكرم من عظيم شأن وعلو قدر بين ذويهم، حيث أعطى صورة واضحة على بني واجب وما كان لهم من ذياع صيت وطيب أخلاق ومكارم وأنهم من خيرة القوم.

ويواصل ابن الزقاق مدحه لأعيان القوم ومنهم أبا زكرياء يحيى بن علي والي بلنسية

قائلاً: (2)

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص74، 76.

(2) المصدر نفسه، ص215، 217.

أَرْضٌ مُنْمَنَةٌ وَظِلٌّ سَجَسَجَ  
وَمَذَانِبُ زُرْقِ النَّطَافِ تَرْفُ فِي  
قَالِمَاءُ مَصْقُولُ الْأَدِيمِ مُفَضَّضُ  
صِيغَتِ أَزَاهِرُهُ دَنَانِيرًا بِهَا  
غَادٍ إِلَى كَسْبِ الْمَعَالِي رَائِحُ  
أَمَّا يَدُ ابْنِ عَلِيٍّ الْعُلْيَا فَمَا  
فَتَحَتْ ضُرُوبًا لِلْمَكَارِمِ أَبْهَمَتْ  
فَكَأَنَّمَا هُوَ بِالسَّمَاحِ مُخْتَمٌ  
أَسَدٌ خَضِيبُ السَّيْفِ مِنْ مَاءِ الطَّلَا  
وَصَبًا بِأَنْفَاسِ الرُّبَى تَتَارُجُ  
وَجَنَاتُهُنَّ شَفَائِقُ وَبَنْفَسُجُ  
وَالرَّوْضَ مَطْلُولُ النَّسِيمِ مُدَبَّجُ  
فَتَرَى دَنَانِيرَ النَّضَارِ تُبْهَرُجُ  
وَمُهَجَّرٌ فِي مُرْتَضَاهَا مُدَلَّجُ  
يَنْفَكُ بَحْرَ نَوَالِهَا يَنْمَوْجُ  
عَقْلًا فَمَا لِلْجُودِ بَابُ مُرْتَجُ  
وَكَأَنَّمَا هُوَ بِالْعَلَاءِ مُتَوَّجُ  
وَاللَّيْثُ دَانِي الظُّفْرِ حِينَ يَهْيَجُ

بدأ الشاعر في هذه القصيدة بوصف الطبيعة منتقلاً بين هذه الروابي رائح وغادٍ من الزهور إلى الظل السجسج، بين تلك الشقائق والمياه وصولاً إلى ممدوحه ذاكراً ما يتميز به من خصال العطاء والشجاعة والسماحة، والبسالة في ساحة الوغي وكيف لا يهاب صقيل الوغي، فهو الليث الذي تقابله السيوف، محدداً في هذه الأبيات خصاله مشيداً بها.

وفي قصيدة أخرى يبدأ ابن الزقاق بمقدمة طويلة يصف فيها محبوبته ويتغزل بها متذكراً ما كان بينهما من ذكريات، صحت كل أسباب الوجد، ثم ينتقل ليصف الطبيعة بتلك الرياح التي كانت تأخذه إلى حبيبته فشوقه لها جعله يسامر الليل ويبكيها للصبح قائلاً: (1)

وَقَدْ بَرَقَتْ لِلصُّبْحِ فِيهَا مُخَيَّلَةٌ  
قَطَعَتْ عَلَى مَرِّ الصَّبَاحِ خَمَائِلًا  
تُجِيبُ صَهِيلَ الْخَيْلِ فِيهَا حَمَائِمُ  
ليصل بعد هذا ممدوحه قائلاً: (2)

تَقْلُصُ ظِلًّا لِلْحَنَادِسِ بَيْنَ مَمْتَدَا  
مُؤَزَّرَةٍ بِالنُّورِ أَعْطَافُهَا تَنْدَى  
أَطَارْحُهَا الشَّوْقَ الْمُبَرَّحَ وَالْوَجْدَا

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص134.

(2) المصدر نفسه، ص135، 136.

كَفَى بِأَبِي بَكْرٍ لِمَنْ رَامَ نَصْرَةَ      عَلَى الدَّهْرِ أَوْ مِنْ ظَلٍّ فِي خَطْبِهِ رُشْدًا  
وَحَسْبِي بِهِ دُونَ الذَّخَائِرِ عِدَّةٌ      إِذَا الصَّيْدُ عَدَّوَا كَانَ أَوَّلَ مَنْ عَدَا  
فَهِمَّتْهُ تَسْتَسْفِلُ النُّجْمِ رُبَّةٌ      وَعَزَمَتْهُ تَسْتَتَبِعُ الْحَجَرَ الصَّلْدَا

أشاد ابن الزقاق هنا بفضائل أبي بكر من نصرة للمظلوم، وأنهم إذا طلبوا للنجدة كانوا ناصرين بهم عالية وعزم يشق الصخر، فهمة ممدوحه عالية في معالجة نوائب الدهر والوقوف أمامها، إنه يمتاز بشتى الأخلاق السامية من فروسية وكرم وشجاعة وصمود.

ويقول في موضع آخر: (1)

أَحْيَيْتَ يَا بَنَ أَبِي بَكْرٍ عُصْرَهُمْ      وَطَيُّ مَنْ أَنْجَبَ الْأَبْنَاءَ مَنُشُورُ  
لَا يُنْكَرُ النَّاسَ مَا أُوتِيَتْ مِنْ كَرَمٍ      وَكَيْفَ يُنْكَرُ فَضْلُ الصُّبْحِ دِيْجُورُ  
لَا يَحْمَدُ الْبُخْلُ أَنْ دَانَ الْأَتَامُ بِهِ      وَحَامِدَ الْبُخْلِ مَذْمُومٌ وَمَذْهُورُ  
عَلَوَتْ كُلُّ عَظِيمِ الشَّانِ مُرْتَبَةً      إِنَّ الْخَلَائِلَ تَغْلُوهَا النَّقَاصِيرُ  
لَمْ تَبْقَى مَكْرَمَةٌ إِلَّا سَعَيْتُ لَهَا      وَسَعَى كُلُّ كَرِيمٍ النَّجْرَ مَشْكُورُ

مدح ابن أبي بكر بأنهم خيرة ما أنجبت الأبناء، لما لهم من مجد وشجاعة وإقدام ضد عوادي الدهر والمصائب، وأبو بكر هو السيد الذي يشهد له بكل الفضائل والقيم من جود وشجاعة وكرم نسب وعظم وعلو شأن، لقد مكّنه من كل الصور الإنسانية الفاضلة.

ويواصل ابن الزقاق رسم صورة لممدوحه قائلاً: (2)

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 185.

(2) المصدر نفسه، ص 65، 66.

يَا كَوْكَبًا بَهْرَ الْكَوَاكِبِ نُورُهُ  
لَكَ هِمَّةٌ عَلْوِيَّةٌ كَرَمِيَّةٌ  
وَمَكَانَةٌ فِي الْمَجْدِ أَنْتَ عُمَرَتُهَا  
فَنَقَّتْ أَكْمَامَ الْبَلَاغَةِ وَالنَّهْيِ  
دُرْبَ اللِّسَانِ إِذَا تَدَقَّقَ نَطْقُهُ  
لَوْ نَابَ عَنْهُ سِوَاهُ فِي يَقْظَاتِهِ  
رُكْنَ الْأَنَامِ بِهِ إِلَى ذِي عِزَّةٍ  
وَمَحَا دَجِي الْحِرْمَانِ مِنْهُ ضِيَاءُ  
وَسَجِيَّةٌ مَعْسُولَةٌ لَمِيَاءُ  
لِعَلَّاكَ وَهْيَ مِنَ الْأَنَامِ خَلَاءُ  
عَنْ حِكْمَةٍ لَمْ تُؤْتِهَا الْحُكَمَاءُ  
خَرِسَتْ بِسِحْرِ خِطَابِهِ الْخُطَبَاءُ  
نَابَتْ مَنَابِ الْجَوْهَرِ الْحَصَبَاءُ  
قَعَسَاءُ لَيْسَ كَمِثْلِهَا قَعَسَاءُ(\*)

استفاض ابن الزقاق في هذه القصيدة في وصف ممدوحه وتعداد صفاته التي عزته وفضلته على غيره، فهو كوكب بهر الكواكب، كما أنه ذو همة كريمة وسريرة طيبة، وحكمة وسلاسة لسان وخطبة، لقد طرد ابن الزقاق بحق في تعداد صفات ممدوحه وها هو في قصيدة أخرى ويعطي صورة أخرى في مدح مروان بن عبد العزيز قائلاً: (1)

يَا شَمْسَ خِدْرِ مَا لَهَا مَغْرِبُ  
ذَهَبَتْ فَاسْتَعْبِرَ طَرْفِي دِمَاءُ  
وَأِنَّمَا تَعْرِفُ سُبُلَ الْعُلَى  
إِنْ كَانَ لِلْفَضْلِ أَبُّ إِنَّهُ  
الْمُنْتَضَى جُمَرَاتِ الْأَلَى  
مِنْ أَسْرَةٍ إِنْ شَهِدُوا نَادِيَا  
تَنْحَطُّ قَحْطَانٍ وَسَادَتَهُمْ  
أَرَامَةٌ دَارُكَ أَمْ غُرْبُ  
مُفَضَّضُ الدَّمْعِ بِهِ مَذْهَبُ  
يَسْلُكُهَا الْأَنْجَبُ فَالْأَنْجَبُ  
نَجْلُ بَنِي عَبْدِ الْعَزِيزِ الْأَبُ  
عَلَى السَّمَائِينَ(\*) لَهُمْ مَنَصِبُ  
فَرَانٍ بِهِمْ أَوْ وَلَدُوا أَنْجَبُوا  
عَنْهُمْ وَنَمَشِي خَلْفَهُمْ تَغْلِبُ

(\*) قعساء: منيعة ثابتة لا تضام.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 80، 82.

(\*) السماكين: هما الأغزل والرامح من النجوم.

ففي هذه القطعة بدأ مدحه لعبد الملك بن مروان وشبهه بالشمس التي تسطع فتضيء كل الأرجاء فتحل في كل مكان، مواصلاً مدحه بكل ما فيه من شيم الجود والكرم، وما له من المكانة والقدر، بان رضخت له كل السیادات وتتبعته كل القبائل.

ويقول في موضع آخر مادحاً: (1)

فَهَمَّتْهُ تَسْتَسْفِلُ النَّجْمُ رُتْبَةً	وَعَزَمَتْهُ تَسْتَنْبِغُ الْحَجَرِ الصَّلْدَا
إِذَا شِئْتَ أَنْ تَعْيَا عَلَيْكَ مُطَالِبٌ	عَلَى كَثْرَةِ الْإِيجَادِ فَاطْلُبْ لَهُ نِدَا
جَزِيلُ النَّدَى أَدْنَى مَوَاهِبِ الدُّنَا	وَقَدْ كَانَ يُعْطِي الْخُلْدَ لَوْ مَلَكَ الْخُلْدَا
إِذَا خَانَتْ الْأَيَّامُ كَانَ نَقِيزُهَا	وَأِنْ غَدَرَ الْأَقْوَامُ كَانَ لَهُمْ ضِدَا
يُبَادِرُ بِالْإِحْسَانِ كُلَّ مُؤَمِّلٍ	وَتَلْقَى بِنُورِ الْبَشْرِ غَرَّتْهُ الْوَفْدَا
أَبَى الْعَدْلُ إِلَّا أَنْ يُلَانِمَ حَكْمَةً	أَبَى الْجَوَّ إِلَّا أَنْ يَكُونَ بِهِ قَصْدَا

ابن الزقاق كل صفات الأخلاقية على ممدوحه، بما له من همّة بلغت النجم وعزم يكسر الصخر الصوان، فهو الذي أبى إلا أن يكون ذو عطاء وكرم وإحسان، وحكمة وعدل، وقد بين كل ما يجزع النفس وتأبى إلا الابتعاد عنها من خصال تثقل الكاهل من خداع وجور وغيرها وفي قصيدة أخرى يسير ابن الزقاق على غير المعتاد بما سلكه ابن الزقاق في بدأ مدحه بمقدمات غزلية طويلة، لكن في هذه القصيدة يبدأها مادحاً بقوله:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 135، 136.

الجَيْشُ يُمْلِي نَصْرَهُ الْمُلُوكُ  
وَأَجْنِبْ إِلَى الْهَيْجَاءِ كُلَّ كَتِيبَةٍ  
وَارْجُمْ شَيَاطِينَ الْوَعَى بِكَوَاكِبِ  
دَلْفُوا كَمَا دَلَفَتْ أُسُودُ خَفِيَةٍ  
أَلْبَسَتْ أَعْطَافَ الْجِيَادِ لَدَى الْوَعَى  
رَايَاتُهُ وَالنَّصْرُ مَعْقُودٌ بِهَا  
وَجُنُودُهُ كَالْأَسَدِ مَأْلَفُهَا الشَّرَى  
فَافْتِكْ بِكُلِّ مَهَنَدٍ وَسِنَانٍ  
وَاخْفُضْ إِلَى الْهَيْجَاءِ كُلَّ عَنَانٍ  
تَمْحُو الضَّلَالَ إِذَا النُّقَى الْجَمْعَانِ  
وَالْتَفَّتِ الْأَقْرَانُ بِالْأَقْرَانِ  
حُلَّ الدِّمَاءِ بِمُزْهَفٍ عَرِيَانٍ  
كَقُلُوبِ أَهْلِ الشَّرِّكَ فِي الْخَفْقَانِ  
وَالصَّافِيَّاتِ الْجَرْدُ كَالْعَقْبَانِ<sup>(1)</sup>

ففي هذه القطعة صورة كاملة على أنّ ممدوحه جيش يحرك كتيبة وأنه يرحم الشياطين في الوعى بكواكب تمحوهم وهم كأسود ممتطين الخيل ورايات النصر ترفرف، هذه الأسود التي ما إن وطأت الثرى حتى قذفت الرعب والخوف في قلوب العدو، وذلك لأنّ الشاعر لا يمدح كل ملك إلا "بما تفرد به واختص به عن سواه"<sup>(2)</sup> كما وهذا ما نلاحظه لدى شاعرنا وذلك بأن يعطي كل ما يستحقه.

والظاهر من خلال مجموع هذه القصائد أن ابن الزقاق البلنسي سار على نهج القدامى في وصف ممدوحهم بما يملكونه من الصفات، وذلك بأساليب تعبيرية وبألفاظ معبرة. ومدحه كان في قصائد طوال كالشعراء القدامى وحتى في رصد معانيه، في ذكر كل من الفضائل الْخُلُقِيَّةُ وَالْخُلُقِيَّةُ، ويصف كل بما يليق به من أوصاف لأنه لا ينبغي للمادح أن يعطي كل أحدٍ ما يستحقه من المدح.<sup>(3)</sup>

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 266، 268.

(2) محمد زغلول سلام، جوهر الكنز، تلخيص كنز، البراعة في أدوات ذوي البراعة لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 2009، ص 347.

(3) نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تح/ محمد زغلول سلام، الناشر للمعارف، الإسكندرية، 2009، ص 349.

وقد جاءت قصائده المدحية طويلة في أغلب الأحيان، مازجا إياها بالغزل ووصف محبوبته ومشاركها بطبيعة الأندلس عامة وبنسية خاصة، وصولاً إلى ممدوحه مادحاً له ومظهراً إياه في صورة جميلة وتشبيهات رائعة بطريقة فنية.

فمن خلال أشعار ابن الزقاق وتصويراته يظهر أنه شاعر أجاد في رصف تعابيره وقد وفق في رسم صور ممدوحيه والتفنن في ذلك من بديع الكلام ورشيق العبارة، وسعة الخيال فقد كانت الطبيعة الملهم الأول والسيل الذي يجرف من خلاله رسم صورته، فقد انتقل من الاستهلاكات الغزلية إلى ممدوحيه حيث يبدؤها بالغزل لينتقل إلى الإشادة بممدوحه وخصاله وشيمه ليقدمه في الصورة التي تليق بمقام المدح جاعلاً من الطبيعة السيّد الذي يزين به ممدوحه بأن يعطيه سناء البحر وجمال الطبيعة وسعادة إنبلاج الصبح وغيرها.

### 3.2. الغزل

لا يوجد شاعر إلا ونظم شعراً في حبيبته تخيلاً أو حقيقة، فالحب من أجمل ما أنعم الله به على الإنسان، ليرق الطبع الخشن وتتحرك المشاعر الجامدة. وجاء في المقاييس: "الغزل وهو حديث الفتيان والفتيات"<sup>(1)</sup> وترد هذه الكلمة بمعنى النسب والتشبيب، أما عند ابن رشيق فإن: "النسب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد، وأما الغزل فهو إلف النساء، والتخلق بما يوافقهن"<sup>(2)</sup>، والنسب عند قدامة هو "ذكر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن"<sup>(3)</sup>، ويقصد قدامة من تعريفه أن النسب "حديث الشكر عن المرأة، وإفصاح عما يجيش في صدره من مشاعر الحب نحوها و وصف لجمالها ومفاتها وتعبير عن آلام فراقها، وتباريح الشوق إليها والجزع لصدودها على اختلاف مواعيدها ونكت عهدها"<sup>(4)</sup> لذا عدّ الغزل من أبرز الموضوعات وأقربها إلى القلب وأكثرها التصاقاً بالإنسان،

(1) ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 4، ص 422.

(2) ابن رشيق، العمد، ج 2، ص 65.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1949، ص 46.

(4) كمال خليلي، جمهرة روائع الغزل في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1995، ص 11.

وهذا ما أدرجه ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء قائلاً: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما البدء فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكى وخاطب الربيع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الضاعين... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق، وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة، ليميل القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إضفاء الأسماع إليه...".<sup>(1)</sup> وشعر الغزل، "أرق أنواع الشعر وأسلسها وأعذبها ألفاظاً وأسهلها وأنسها إلى النفس وأحبها إلى القلب وأعلقها بالفؤاد وأنداها على السمع ذلك أنه محض عاطفة ووجدان، وصدى قلب وفؤاد مشغوف دلّهُ الحب واستهواه الجمال"<sup>(2)</sup>.

### 1.3.2. التغزل بالمرأة

وبما أن بلاد الأندلس كل شيء يدعو فيها إلى الغزل، فما لم يكن أمام القلوب الشاعرة إلا أن تعاد لعواطفها، فأحبت وتغزلت ثم خلفت وراءها فيضاً من شعر الغزل الرائع الجميل الذي يصف محاسن من تبع الشعراء في حبهن من نساء.<sup>(3)</sup>

لهذا كان الغزل الباب الأول في مفتتح القصائد وذلك بسبب أهميته البالغة وتأثيره الكبير في السامع وهذا ما عثرنا عليه من صور غزلية متكررة في شعر ابن الزقاق البلنسي الذي جمع في غزله بين الصورتين المادية والمعنوية لجمال المرأة، ومن تلك المقطوعات الشعرية قائلاً:<sup>(4)</sup>

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح/ أحمد محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج1، ص 74.

(2) محمد عيسى عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، مطبعة الإستقامة، (د. ط)، (د. ت)، ص127.

(3) أمحمد بن لخضر فورار، الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية، دراسة موضوعية فنية، مطبعة جامعة محمد خيضر بسكرة، ط1، 2013، ص 102.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص114.



سَرَى وَهْنًا وَلَيْلَتَا	كَلَّمْتَهُ أَوْ السَّبَجِ
يُدِيرُ عَلَيَّ صَافِيَةً	تَضُوعَ لَعْفِهِ الْأَرْجِ
وَبَيْنَهَا مُعْتَقَةً	مِنْ اللَّحْظَاتِ وَالْفُلْجِ
فَنَلْتُ السُّكْرَ مِنْ خَمْرِ	وَمِنْ ثَغْرِ وَمِنْ غَنَجِ

لقد وصف في هذه الأبيات لحظات الأنس التي جمعتها بمحبوبته وما ناله منها من غنج وثرغ أسكره، فشاعرنا عاشق أضنته الصبابة وغلبه الحب وأسرته جمال محبوبته التي أخذ يداعبها متحدثا معها وعنهما، واصفا كل قسماتها ومعالم جمالها ويتغزل في نورها الوضاح، فقد أسكرته صبابة العشق وسقته من ثغرها خمرة الغنج.

يظهر -إذا - أن الشاعر ابن الزقاق البنسي قد سار على نهج سابقه في بدء قصائده بالغزل وذكر الدمن ووصف المحبوبة على نهج القصائد المشرقية.

ونجده في مقطوعة أخرى يواصل رسم تلك الصورة الغزلية قائلاً: (1)

طَرَقْتُ عَلَى عِلَلِ الْكُرَى أَسْمَاءُ	وَهْنًا وَمَا شَعَرْتُ بِهَا الرُّقْبَاءُ
سَكْرَى تَرْنَحُ عِطْفُهَا فَتَعْلَمْتُ	مِنْ مَعْطِفِهَا الْبَانَةَ الْغَنَاءُ
يُثِي الصَّبَا وَالرَّاحَ قَامَتَهَا كَمَا	تَنْثِي الْأَرَاكَةَ زَعْرُغُ نَكْبَاءُ
زَارَتْ عَلَى شَحْطِ الْمَزَارِ مَتِيمًا	بِالرَّقْمَتَيْنِ وَدَارَهَا تِيمَاءُ
فِي لَيْلَةٍ كَشَفَتْ ذَوَائِبَهَا بِهَا	فَتَضَاعَفَتْ بَعَاقِصُهَا الظَّلْمَاءُ
وَالطَّيْفُ يَخْفَى فِي الظَّلَامِ كَمَا اخْتَفَى	فِي وَجْنَةِ الزَّنْجِيِّ مِنْهُ حِيَاءُ
مَا زَالَ يُمْتَعْنِي الْخِيَالُ بِوَصْلِهَا	حَتَّى انْزَوَى عَنْ مُقْلَتِي الْإِغْفَاءُ
بَرْدِ الْحَلِيِّ فَنَافَرْتُ عَضْدِي وَقَدْ	هَبَّ الصَّبَاحُ وَنَامَتِ الْجَوَازُءُ

في هذه الأبيات صورة واضحة لحالة الحب والعشق لهذه المرأة الجميلة التي أتنه خلصة دون أعين الوشاة والتي أخذت النوم في جفونه وذلك من صبابة تذكرها، فقد سار

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص63.

ابن الزقاق على نهج القدامى من البدء بذكر الدمن، وذكر الوشاة وصور الوجد والشوق للمحبيب.

ويقول في موضع آخر: (1)

أَضَاءَ بِذَاتِ الْأَثَلِ وَالْأَثَلِ دُونَهُ	وَجِيفَ الْمَطَايَا وَالْعَتَاقِ الشَّوَارِبِ
فِيَا دَيْنَ قَلْبِي مِنْ تَأَلَّقَ بَارِقِ	سَرَى فَاتَقْتَهُ مُقْلَتِي بِسَحَائِبِ
وَيَا لِحَمَامَاتِ بَكِينٍ وَإِنَّمَا	عَدَوْتَ قَتِيلَ الشَّوْقِ وَهِيَ نَوَادِي
كُلُّنَا لِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ فَإِنَّنَا	تَنَكَّلْنَا جَمِيعًا عَنْ لِحَاطِ الْحَبَائِبِ
نَمُرُّ بِنَا بِالْأَنْوَاءِ وَهِيَ هَوَاطِلُ	فَنَزَعَبُ عَنْهَا بِالدُّمُوعِ السَّوَاطِبِ
بِكُلِّ فِتَاةٍ إِنْ رَمَتْكَ بِسَهْمِهَا	فَعَنْ حَاجِبِ تَشْبِيهِهِ قَوْسُ حَاجِبِ

يواصل الشاعر في تصوير محبوبته التي أطراف عينيها أصابته فكانها سهام تصيب القلب فلم يبق منه إلا وجدها وحبها وتذكرها عند كل مطلع شمس ومغيبها، مع ليل طال ظلامه من شدة الشوق لها.

ويقول أيضا:

أَلَا أَقْصِرِي لِأَطْيَعِ الْعَدْلَ فِي رَشَاءِ	فِي مِثْلِهِ لَا يَزَالُ الصُّبُّ يُعْصَبُكَ
إِنَّ الْهَوَى حَاكِمٌ أَلَا تَرَى كَبَدَ	دُونَ الْإِنْصِدَاعِ وَجِسْمٍ غَيْرِ مِنْهَوَكِ
قَدْ صَيَّرَ الْحُبَّ كَالْمَمْلُوكِ فِيهِ أَنْ	سُئِلْتُ عَنِّي فَقُولِي عَبْدٌ مَمْلُوكٌ (2)

فما زال الشاعر يكابد آلام الهجر والتمنع مما يفجر في نفسه دواعي الشعر، في هذه الأبيات يظهر كيف أنه أصبح عبداً في الحب وأنه مملوك ولم يبق منه بسبب الوجد إلا جسم أعياء الحب فأصبح كله نحول وذبول.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 73، 74.

(2) المصدر نفسه، ص 222.

ويواصل الشاعر في إظهار حالة الحب والوجد والألم دون الخروج عن نمط، القدامى في التعبير عن صلة الشاعر الوثيقة بمحبوبته، مظهرًا ما يعانيه من آلام الحب والوجد وما يحس به من لوعة الفراق وحرقته والشوق لها يقول: (1)

تُقَسِّمُنِي أَقَاصِي الْأَرْضِ إِذَا بَعَدُوا      وَأَنْجَزُوا لِحْدَاةَ الْعَيْسِ مَا وَعَدُوا  
فَبِاللَّوَى حَيْثُ زُمُوا عَيْسَهُمْ جَسَدِي      وَبِالْحُمَى حَيْثُ حَلَا الْقَلْبَ وَالْكَبِدَ

بيّن الشاعر هنا حالته بعد فراق محبوبته، فحزنه تقاسمه مع الأرض والحداد عليها وعلى فراقها وبعدها فما تركه من حبها وآلام رحيلها فاتر العزيمة، مولع القلب، والكبد.

ويواصل الشاعر حالة الوجد والبكاء على فراق محبوبته حتى أصبحت صفة البكاء سمة ملتصقة في شعره ومن ذلك قوله: (2)

بَذَلْتُ لَهَا مِنْ أَدْمَعِ الْعَيْنِ جَوْهَرًا      وَقَدَمَا حَكَمَهَا فِي الصَّيَّانَةِ وَالسُّتُرِ  
أَوْ كَقَوْلِهِ: (3)

تَاللَّهِ مَا أَمْلِكُ نَجْوَايَ يَا      مَمْلُوكَ وَالْأَدْمَعِ بِهِ نَاطِقُ  
أَنْتَى لِمِثْلِي كَيْفَ كَتَمَ الْهَوَى      وَالْأَدْمَعِ سَكَبَ وَالْحَشَا خَافِقُ  
وكذا قوله: (4)

أَحَقَّنْ دَمْعِي لَا أَرِيقُ عَمَامَةً      وَفِي الْحُلِيِّ سَاجِي الطُّرْفِ لِلْدَمِ سَافِكُ

ففي هذه الأبيات صورة لحالة الشاعر وما يكابده من حزن وهموم كثيرة، لم يجد لها إلا دموعا تأنس وحدته وآلاما شوقه لمحبوبته.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 140.

(2) المصدر نفسه، ص 161.

(3) المصدر نفسه، ص 302.

(4) المصدر نفسه، ص 224.

غير أن الحزن لم يدم طويلاً وآلام الوجد قد ولت بعودة محبوبته فجفت دموعه وتحولت إلى ابتسامات مرسومة، واحساس بالسعادة بسبب لقائه بمحبوبته التي كانت تأتيه مستترة تحت جنح الليل قائلاً: (1)

وَبِتُّ وَقَدْ زَارَتْ بِأَنعَم لَيْلَةٍ      يُعَانِقُنِي حَتَّى الصَّبَاحِ صَبَاح  
سَرْتُ إِذَا نَامَتِ الرِّقَبَاءُ نَحْوِي      وَمِسْكَ اللَّيْلِ تَهْدِيهِ الرِّيَّاح

صور الشاعر في هذين البيتين تلهفه لقاء محبوبته التي انتظرت نوم الرقباء وأنته خلصة، فلما رأى منها ابتسامة خطفت قلبه وبقيت له ذكرى، وريحها كالمسك الذي ظل يرافقه طول الليل.

ويواصل في تصويره للحظات اللقاء والأنس قائلاً: (2)

كَمَا ابْتَسَمَتْ رَقَاقَةُ الْخَدِّ غَادَةً      لِأَجْفَانِ صَبٍّ مَدْمَعَهَا يَتَرَقَّرِقُ  
عَرَّتِي فَالْحَاضِ الْجُفُونِ جَاذِرٍ      تُطَاعِنُ قَلْبِي وَالْجَوَانِحَ مَازِقُ  
وَعَادَةً إِنْ أَدْلَجْتَ لَزِيَارَةٍ      وَتَوْبُ الدُّجَى بِالزُّهْرَاتِ مُنَمِّقُ  
نَعَمْتُ بِهَا حَتَّى أَنْارِسْنَا الضُّحَى      وَشَابَ بِنُورِ الصُّبْحِ لِلَّيْلِ مَفْرَقُ  
فَمَنْ مَبْلَغَ عَهْدِ السُّرُورِ تَحِيَّةً      يَشَابُ بِهَا ذَكَرَ الْحَبِيبِ فَتَغْبِقُ

صور ابن الزقاق زيارة حبيبته له وكيف غمرته بحبها وحنانها الذي كان مشتاقاً له، وكيف طرقت السعادة قلبه بلقائها من الصبح حتى الضحى، وكيف هي جميلة بتلك القامة والخصر الدقيق، فلقاؤه كان كله سرور.

ويواصل في وصفه لخصر محبوبته الذي أذهب عقله وشغف قلبه قائلاً: (3)

وَمُرْتَجَّةُ الْأَعْطَافِ مُحْطَفَةُ الْحَشَا      تَمِيلُ كَمَا مَالَ النَّزِيفُ مِنَ السُّكْرِ  
بَدَلَتْ لَهَا مِنْ أَدْمَعِ الْعَيْنِ جَوْهَرًا      وَقَدَمَا حَكَاهَا فِي الصَّيَّانَةِ وَالسُّتْرِ  
فَقَالَتْ وَأَبْدَتْ مِثْلَهُ إِذَا تَبَسَّمَتْ      غَنِيَتْ بِهَذَا الدَّرِّ عَنْ ذَلِكَ الدَّرِ

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 129، 130.

(2) المصدر نفسه، ص 214.

(3) المصدر نفسه، ص 161.

ففي هذه الأبيات أعطى الشاعر صورة كاملة وجمالية عن خسر محبوبته، يتمايل كما يتمايل السكران، لها أسنان تير كالأقحوان والدرر.

ويقول في جمال محبوبته في موضع آخر قائلاً: (1)

وَرَبِّ دَهْرٍ وَصَلْنَا الْأَنْسُ فِيهِ فَلَا	أُدرِي أرق لَنَا نَامَ أم عَقَلَا
وَطِفْلَةً أَشْرَقَتْ شَمْسًا فَمَا سَفَرَتْ	إِلَّا أَعَارَتْ رِدَاءَ الْجُوْنَةِ الطِفْلَا
عَدْنِيَّةٌ وَهِيَ مِنْ عَدْنَانَ أَنْ نَسَبَتْ	إِذَا رَمَتْ فَحَسَبْنَا قَوْمَهَا ثَعْلَا (*)
فِيَا لِبَدْرٍ تَمَامَ بَاتٍ فِي عَضْدِي	حَتَّى إِذَا طَلَعَتْ شَمْسُ الضُّحَى أَفْلَا
وَيَا لِعَصْنٍ نَقَا لَدُنْ مَعَاطِفِهِ	سَقَيْتِهِ الدَّمْعَ حَتَّى أَنْمَرَ الْقَبْلَا

عمد ابن الزقاق في إظهار جمال محبوبته ومفاتها إلى عناصر الطبيعة، فطلتها كأنها شمس تضيء الأرجاء، وبياضها كأنه بدر ليلة تمامه، ولها خسر كأنه غصن البان معاطف لا يتمنى إلا القبلا.

وقد عمد إلى وصف عينيها قائلاً: (2)

وَإِذَا أَدَارَتْ ظَبَاءَ الْأَنْسِ أَعْيْنَهَا	حَمَ الْحَمَامَ وَخَامَ الْمِحْرَبِ الْبَطْلَا
كَأَنَّمَا لَحَظَاتُ الْبَيْضِ خَرَدَهَا	بَيْنَ الْجَوَانِحِ بَيْضِ الْهِنْدِ وَالْأَسْلَا
بَانُوا وَمَا عَهَدَتْ نَفْسِي شُمُوسَ الضُّحَى	أَضَحَتْ مَطَالِغُهُنَّ الْأَنْيَقِ الذَّلَلَا

وصف ابن الزقاق أثر تلك النظرات التي أصابت فؤاده وكأنها سهام، أردت به قتيلا من صباية الحب والشوق.

ولابن الزقاق موشحة كان لها "أثر كبير في الأوساط الادبية فما عرف فنّها حتى تتاقلتها الناس بعد أن تغنى بها المغنون، فطافت الأندلس والمغرب ومصر"، (3) فقد "نظمت في كل الأغراض الشعرية غير أنها اخترعت للغناء وهذا ما جعل نظمها كل ما يلائم ذلك

(1) ابن الزقاق، الديوان، 240، 241.

(\*) ثعل: قبيلة مشهورة برمي السهام.

(2) المصدر السابق، ص 233.

(3) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 815.

من غزل ووصف لمجالس اللهو والخمر"،<sup>(1)</sup> فنظمه شاعرنا لها كان في موشحة واحدة قوله متغزلاً في محبوبته:<sup>(2)</sup>

آه مِنْ مَاءٍ وَمِنْ قَبَسٍ بَيْنَ طَرْفِي وَالْحَشَا جَمَعَا  
بَأَبِي رَيْمٍ إِذَا سَفَرَا  
أَطْلَعْتَ أَزْرَارَهُ قَمَرَا  
فَاخْذُرُوهُ كُلَّمَا نَظَرَا  
فَبِالْحَاطِظِ الْجُفُونِ قَسِي أَنَا مِنْهَا بَعْضٌ مِنْ صَرَعَا  
أَرْتَضِيهِ جَارٍ أَوْعَدَلَا  
قَدْ خَلَعْتَ الْعَذْرَ وَالْعَذَلَا  
مِثْلَ حُكْمِ الصُّبْحِ فِي الْعَلَسِ إِنْ تَجَلَّأَ نُورُهُ صَدَعَا  
شَبَّهَتْهُ بِالرَّشَا الْأَمَمُ  
فَلَعَمْرِي إِنَّهُمْ ظَلَمُوا  
فَتَغْنَى مَنْ بِهِ السَّقَمُ  
أَيْنَ ظَبْيِ الْفَقْرِ وَالْكَنَسِ مِنْ غَزَالٍ فِي الْحَشَا رَتَعَا

في هذه الموشحة صور كل أحاسيس الحب، تجاه هذه الحبيبة مظهرًا مواطن جمالها ومفاتيحها، فلها ألاحظ تفتك كالسهام، ووجهه وكأنه قمر منير، حتى أن جمالها تغنى من به سقم، فقد صورها بكل "العبارات اللطيفة الحلوة، التي يستسيغها الذوق لنعومة خيالها وبريق صورها التي تتألف مع ألوان الطبيعة وتأخذ منها عطرها".<sup>(3)</sup>

ويعود ليصف حالة الحزن التي أصابته بعد أن لاقى حبيبته وعادت له السعادة والحياة بعد لقاءها، ثم ما لبثت أن غادرت وأخذت معها فؤاده.

(1) جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص301.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص299، 300.

(3) المرجع السابق، ص305.

فيقول: (1)

غَارَلْتُهَا وَالدَجَى الْغَرِيبَ قَدْ خَلَعَتْ      مِنْهُ عَلَى وَجَنَّتِيهَا حَلَةَ الشَّقَقِ  
حَتَّى تَقْلَصَ ظِلُّ اللَّيْلِ وَانْفَجَرَتْ      لِلْفَجْرِ فِيهِ يَنَابِيعُ مِنَ الْفَلَقِ  
فَدَرَعَتْ سَارِيَاتِ الْمُزْنَ تَسْعِدْنِي      عِنْدَ الْفَرَاقِ بِدَمْعٍ وَكِثٍّ غَرَقِ

صوّر في هذه الأبيات كيف كانت لحظات لقائه بمحبوبته، ولحظات الأُنس التي جمعت بينهما وما أوقعت في قلبه من سعادة ما لبثت أن تلاشت مع تلاشي سواد الليل وانهمار دموعٍ أغدقت وجنتيه عند بلوغ الفجر.

ويواصل مزجه بين جمال حبيبته وقارناً إياه بجمال الطبيعة، ليرسم صورة جميلة لمحبوبته. قائلاً: (2)

أَشْتَاقُكَ إِذَا غَنَى الْحَمَامُ الْمُطَوَّقَ      وَلَمَحُ سَنَا مِنْ بَارِقٍ يَتَأَلَّقُ  
سَرَى مُوهِنًا تَرْجِي الصَّبَا غَيَّ أَفْقِهِ      وَقَدْ أَضْحَكَ الرُّوضِ الْحَيَا الْمُتَدَفِّقِ  
كَمَا ابْتَسَمَتْ رَفْرَاقَةُ الْخَدِّ عَادَةً      لِأَجْفَانٍ صَبَّ دَمْعُهَا يَتَرَفَّرِقِ  
وَعَادَةً إِنْسٍ أَدْلَجَتْ لِزِيَارَةِ      وَثُوبُ الدُّجَى بِالزَّاهِرَاتِ مُنَمَّقِ

ففي هذه الأبيات مزج بين كل مشاعر الحب والهيّام وعبارات الغزل، بمحبوبته، هذه المشاعر التي ذكرته بهديل الحمام، وبالبرق والرياض المزدانة بالزهورات.

من خلال أبيات ابن الزقاق نجد أنه مزج بين الغزل ووصف الطبيعة، التي ساعدته وكانت له خير أنيس في إظهار مشاعر الصباية والوجد اتجاه محبوبته متقلّباً بين سعادة بلقائها والحزن على فراقها.

غير أن الطبيعة لم تكن السبيل الأوحى للشاعر للتعبير عن ما يختلج في نفسه إذ كان لمجالس الشراب والأنس دورها أيضاً، وهو في أحضان الطبيعة مازجاً بين الغزل والخمرة

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص212.

(2) المصدر نفسه، ص213.

والطبيعة مشكلاً صورة متكاملة في التعبير عن ما يحس به من مشاعر الحب والشوق ووقع الحب في قلبه، أو كأثر الخمرة فيه، لهذا جمع بينهما ليرسم بها صورة يوصل بها أحاسيسه ومشاعره ومن ذلك قائلاً: (1)

سَقَنْتَنِي بِبُيْمَانَهَا وَفِيهَا فَلَمْ أَزَلْ      يُجَاذِبُنِي مِنْ ذَاكَ أَوْ هَذِهِ سَكْر  
تَرَشَّفْتُ فَاهَا إِذْ تَرَشَّفْتُ كَأْسَهَا      فَلَا وَالْهَوَى لَمْ أَدْرِ أَيُّهُمَا الْخَمْرُ

فقد مزج ما تحدثه الخمرة فيه من سكر وترنح مشبها إياها ما فعلته حبيبته عندما ترشف فاهها حتى أنّ سكرها لم يدرية إن كان خمراً أم ماذا.

ويواصل في المزج ورسم هذه الصورة قائلاً: (2)

حَسْبِي أَجْفَانُكَ خَمْرًا وَخَدَاكَ      وَمِنْ رِيَاكَ أَنْفَاسُ  
لَا تَسْقِنِي الْخَمْرَ إِذَا بَعْدَهَا      قَدْ فَعَلْتَ مَا تَفْعَلُ الْكَأْسُ

فقد أبدى استغناؤه عن الخمر لأن سكره، لا يوقع في نفسه ما يوقعه أثر محبوبته في داخله من نشوء السكر الذي جعله يستغني عن سكر الخمر.

### 2.3.2. التغزل بالمذكر:

بعد رصد أشعار ابن الزقاق في هذا الغرض (الغزل) نجد أنه لم يختص بالتغزل بالمرأة فقط، بل نجد لديه لونا غيره وهو التغزل بالرجل أو بالغلّمان، الذي تأثر فيه ابن الزقاق بما كان رائجا في تلك الفترة أو العصر الذي عاش فيه، وتعددت أسماء عديدة في أشعار الغلمان أمثال محمد وقرشي وغيره، وقد حرص على هذا النوع من الغزل من أجل رسم صورة فنية فرضتها التقاليد الشعرية آنذاك: (3)

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 178، 179.

(2) المصدر نفسه، ص 191.

(3) المصدر نفسه، ص 180، 181.



رَعَى اللهُ عَبْدَ اللهِ حَيْثُ تَيَمَّمَتْ  
أَوْدَعَهُ وَاللَّيْلَ يُودِعُ أَضْلَعِي  
إِلَى اللهِ أَشْكُو نِيَّةَ بَعْدَ نِيَّةٍ  
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي وَالْحَوَادِثَ جَمَّةٍ  
لَقَدْ سَعَتِ الْأَيَّامُ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ  
وَقَدْ كُنْتُ أَشْكُو مِنْكُمْ هَجَرَ سَاعَةٍ  
سَلَامَ عَلَى أَيَّامِكُمْ مَا بَكَى الْحَيَا

رَكَائِبُهُ أَوْ حَيْثُ حَلَّ بِهِ السَّفَرُ  
بَلَابِلَ جَرَّتْهَا الصَّبَابَةُ وَالْفِكْرُ  
يَكْلِفُنَا مِنْهَا عَوَائِدَهُ الدَّهْرُ  
مَتَى يَرَعُو عَنِ جَهْلِهِ الْحَادِثِ الْبُكْرُ  
بَكْفٌ لَهَا نُظْمٌ وَأُخْرَى لَهَا نَثْرُ  
فَمَنْ لِفُؤَادِي يَدُومُ لَهُ الْهَجْرُ  
وَسُفْيَا لِذَلِكَ الْعَهْدِ مَا ابْتَسَمَ الزَّهْرُ

من خلال هذه الأبيات أظهر عاطفة الحب والود التي صرّح بها تجاه الشخص الذي لم يبق له إلا ذكريات وآلام وشوق إلى ديار أقفرت ولم يبق فيها إلا غراباً.

وقوله في غلامٍ رمى حجراً فشرح وجهه فوصف ذلك قائلاً: (1)

وَأَحْوَى رَمَى عَنْ قَسِيٍّ الْحُورِ  
يَقُولُونَ وَجَنَّتْهُ قَسَمَتْ  
وَمَا شَقَّ وَجَنَّتْهُ عَابِثُ  
جَلَاهَا لَنَا اللهُ كَمَا نَرَى

سِهَامًا يَقُوقُهُنَّ النَّظَرُ  
فَرَسَمَ مَحَاسِنَهُ قَدْ دُثِرَ  
وَلَكِنَّهَا آيَةٌ لِلْبَشَرِ  
بِهَا كَيْفَ كَانَ انشِقَاقُ الْقَمَرِ

في هذه الأبيات صورة جميلة لهذا الغلام الأحمور الذي حوره يصيب وكأنه سهام في الفؤاد ممزوجاً بين جمال تلك المياه المتدفقة، والجداول وجمال ذلك الغلام الذي يسبح فيه، فظهوره وكأنه قمر ينير أينما يحل.

وصرّح بغزله لصديقه في موضع آخر قائلاً: (2)

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص179.

(2) المصدر نفسه، ص172.

كَأَنَّ لَمْ نَبْتَ فِي ظِلِّ أَمْنٍ يَضُمُّنَا  
وَلَمْ نَغْتَبِقْ تِلْكَ الْأَحَادِيثَ قَهْوَةً  
إِلَّا فِي ضَمَانِ اللَّهِ مِنْ كُلِّ سَاعَةٍ  
يُذَكِّرُ فِيهِ الْبَرْقُ جَذْلَانَ بِأَسْمًا  
وَمَا رَفَّ زَهْرُ الرُّوضِ إِلَّا تَمَثَّلَتْ

مِنَ اللَّيْلَةِ اللَّيْلَاءِ أُرْدِيَةَ خَضِرٍ  
وَكَمْ مَجْلِسَ طَيِّبِ الْحَدِيثِ بِهِ خَمْرٍ  
يُجَدِّدُ لِي فِيهَا لِشَوْقِي لَهُ ذِكْرٍ  
وَيَذَكِّرُنِي إِسْفَارِ غُرَّتِهِ الْفَجْرِ  
لِنَظَرِ عَيْنِي مِنْهُ آدَابُهُ الزَّهْرِ

خط الشاعر في هذه الابيات بين مشاعر الحب ومشاعر الصداقة، مصورًا اللحظات التي جمعتها بمحبوبه من تبادل لأطراف الحديث مع ارتشاف القهوة وساعات السحر، حيث أن كل ما حوله يذكره به من بزوغ فجر، والرياض والزهور فحبه كان بمثابة جنة خلد لم يبق منها إلا ذكرى وصباية شوق.

ويقول في موضع آخر: (1)

جَالَ طَرْفِي بِجَدُولٍ  
سَابِحٍ فِيهِ أَغِيدُ  
خَلَّتْهُ إِذْ بَدَا بِهِ  
بَاتَ تَغْشَاهُ غَيْمَةٌ

مَاؤُهُ كَالسَّجْنَجَلِ  
لَحْظَةً لَحْظَ مَغْزَلٍ  
قَمَرًا فِي مُكَلِّ  
تَارَةً ثُمَّ يَنْجَلِي

أظهر لحظات الأنس التي كانوا يستمتعون بها في جلسة شراب بين أحضان الطبيعة، وكيف جال طرفه وسرح في ثغر الساقى، ثم يواصل وينتقل الى وصف الساقى وثره الجميل قائلاً: (2)

وَأَعِيدَ طَافَ بِالْكُؤُوسِ ضُحَى  
وَالرُّوضِ يُبْدِي لَنَا شَقَائِقَهُ  
قُلْنَا وَأَيْنَ الْأَقَاخُ؟ قَالَ لَنَا:  
فَظَلَّ سَاقِي الْمَدَامَ يَجْحَدُهَا

فَحَثَّهَا وَالصَّبَاحُ قَدْ وَضَحَا  
وَأَسَهُ الْعَنْبَرِيُّ قَدْ نَفَحَا  
أَوْدَعَتْهُ ثَغْرَ مَنْ سَقَى الْقَدَحَا  
قَالَ فَلَمْ تَبْسَمِ افْتَضَحَا

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 235.

(2) المصدر نفسه، ص 124.

فقد وصف لحظات الأنس فيه الشقائق، والرياض والساقى الذي يطوف بالكؤوس بذلك الشعر الجميل، وتلك الدرر التي كانت مخفية وافتضحت عند تبسمه. لقد كان التغزل بالغلمان أو الذكور عند ابن الزقاق متمازجاً مع وصف مجالس الشراب، والجو الذي فيها وصولاً إلى المتغزل به. ويواصل في هذا بقوله (1)

وَحَبَّبَ يَوْمَ السَّبْتِ عِنْدِي أَنَّنِي      يُدْمِنِي فِيهِ الَّذِي أَنَا أَحْبَبْتُ  
وَمَنْ أَعْجَبَ الْأَشْيَاءَ أَنِّي مُسْلِمٌ      تَقِيَّ وَلَكِنْ خَيْرَ أَيَّامِي السَّبْتُ

يصف حبه ليوم السبت وذلك لأنه في لقيا من يحب.

من خلال التطرق إلى موضوع الغزل في شعر ابن الزقاق نجده كان مجيداً في هذا الموضوع، فقد كانت له العديد من القصائد الغزلية الحاملة لكل مشاعر الوجد والحب، حيث أنه تأرجح بين عاطفتي الحب والشوق غير أنه لم يحد عن الشعراء السابقين "وذلك بمزج الطبيعة في شعرهم بشرب الخمرة ومجالس الانس واللهو والطرب والغزل والحب فوصفوا المنتزهات ومجالس الانس في جو من الطبيعة"(2)، فقد ساروا في هذا على منوال شعراء المشرق لأنهم متنافسون في ذلك، لهذا جاءت تمهيداهم لموضوعاتهم بالغزل والرحلة منطلقين من التغني بالبيئة الأندلسية وخصائصها لما لها من أثر. هذا ما أدى إلى ظهور لون جديد إلى جانب شعر الغزل النسوي، وهو الغزل بالذكر، والملاحظ أنه جمع بين نزعتي التجديد والتقليد في هذا اللون الشعري.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص113.

(2) علي محمد سلامة، الأدب العربي في الأندلس تطوره-موضوعاته-وأشهر أعلامه، ص118.

## 4.2. الرثاء:

جاءت كلمة رثاء في كتب اللغة بمعنى: البكاء على الميت، فإن مدحه بعد موته قيل: رثاه، يرثيه، ترثيه، ورثيت الميت... مدحته بعد موته وبكيتته وهو أيضاً "بكاء الميت وتعداد حسناته بالشعر والنثر".<sup>(1)</sup>

وجاء في لسان العرب: "رثأت الرجل رثاً، مدحته بعد موته، لغة في رثيته ورثأت المرأة زوجها كذلك، وهي المرنثة، وقالت امرأة من العرب، رثأت زوجي بأبيات، وهمزت، أرادت رثيته".<sup>(2)</sup>

إنّ الرثاء عموماً من أصدق الأغراض الشعرية وأكثرها تعبيراً عن العاطفة وأقواها تأثيراً في نفوس السامعين؛ لأن الشعر الصادق، هو الذي يعبر عن وجدان صاحبه، وقد عبّر أحد الأعراب عن صدق السجية والعاطفة في المراثي عندما سأله أعرابي: <sup>(3)</sup> (ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأننا نقول وأكبادنا تحترق <sup>(4)</sup> لأن سبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعطاف إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً، <sup>(5)</sup> وللرثاء معاني لها طابع يغلب عليها الحزن والأسى والتوجع.

فما نخلص إليه "أنّ الرثاء فن أجادت فيه قرائح الشعراء"<sup>(6)</sup>.

وقد اتخذ الرثاء في الأندلس شكل الرثاء نفسه في المشرق من وصف للمصيبة، وتعدد مناقب الفقيد، وهذه التجارب الشعورية التي تفيض به هي المحرك لقريحته التي جعلته يجود بأفضل الأشعار وأجودها بعاطفة صادقة، ليرسم بهذه الكلمات صورة عما يجيش به صدره حيث "مزجوا الرثاء بوصف الطبيعة، وهذا أمر غريب منهم حقاً، ولكن

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج 2، مادة رثا، ص 395.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (رثا)، ج 1، ص 1580.

(3) نعيمة محمد عبد اللطيف بنون، فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي، رسالة ماجستير تحت إشراف الدكتور عبد الله أحمد باقازي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 1409 هـ - 1989م، ص 5.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 320.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن السفر وآدابه، ص 116.

(6) نعيمة محمد عبد اللطيف، فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي، ص 6.

ببراعتهم وعبقريتهم حولوا وجه الطبيعة المشرق البهيج إلى وجه قاتم حزين وذلك حين ألبسوها أردية من مشاعرهم الحزينة، وآلامهم الدفينة<sup>(1)</sup>، وابن الزقاق واحدا من الشعراء الذين نظموا في هذا الفن، غير أن مراثيه كانت قليلة حسب ما ورد في ديوانه، لكن يمكن التمييز بين نوعين من المراثي تعلّق الأول منها برثاء أقربائه أما الثاني فكان في بعض رجالات عصره، وقد أجاد في التعبير عن آلامه ومصيبته وما حل به من آثار التفجع على مفقوده.

ومن ذلك قوله يتفجع على فقد أخ له: (2)

مُصَابُكَ مَا كَرَّ الْجَدِيدَانِ سَرَمَدُ	وَيَوْمُكَ لَا يُنْسِيهِ يَوْمٌ وَلَا غَدُ
تَكَلَّتْكَ تُكَلِّ الْمَشْرِفِيُّ غُرُوبَهُ	وَبِالْغَرْبِ يَسْطُو الْمَشْرِفِيُّ الْمَهْنَدُ
فَرَحْتَ كَمَنْ رَاحَتْ بِنَانُ يَمِينِهِ	عَنِ الْيَدِ فَاعْتَلَّتْ لِفُرْقَتِهَا الْيَدُ
وَقَدْ كُنْتَ كَالْعَذْبِ الزَّلَالِ إِذَا صَفَا	فَلَمْ يَصِفْ لِي مَذْ غَبَتْ فِي اللَّحْدِ مَوْرِدُ
سَلَامٌ عَلَى الْقَبْرِ الَّذِي فِي ضَمِيرِهِ	حَبِيبٌ يُوَارِيهِ الصَّفِيحُ الْمَنْضَدُ
عَلَى حَسَنِ أَفْنِي دُمُوعِي حَسْرَةً	وَمِنْ بَعْضِ مَا أَفْنِي الْعَزَا وَالتَّجَلُّدُ
سَأُبْكِيهِ مَا حَجَّ الْحَجِيجُ وَمَا دَعَا	هَدِيلاً عَلَى الْأَيْكِ الْحَمَامُ الْمَغْرَدُ
يَقُولُونَ عَاقَتْ فِي أَخِيكَ يَدُ الْبَلَى	فَوَا حَرَّ قَلْبِي مِنْ أَسَى يَتَجَدَّدُ
لَنْ نَفِدَتْ أَيَّامُهُ إِنَّ لَوْعَتِي	عَلَى قَدَمِ الْأَيَّامِ مَا لَيْسَ تَنْفَدُ
يَجْسُ يَدًا مِنْهُ الطَّبِيبُ وَمَنْ لَهُ	بِدَفْعِ صُرُوفِ الْمَوْتِ عَنْ مَهْجَةٍ يَدُ
كَفَى حَزْناً أَنْ لَا نَلْقَى مَيِّتَنَا	وَأَنْ لَيْسَ إِلَّا مَوْقِفَ الْحَشْرِ مَوْعِدُ

يظهر ابن الزقاق كل مشاعر الأسى والحزن في هذه المراثية بعد فقد هذا الأخ الذي تقاسم معه أفراح الحياة وأحزانها، متفجعاً ناقماً على المرض الذي أخذه منه ولم يستطع الطبيب رده، ذاكرةً ما ألم به من آلام الفقد والبعد أن ذهب تاركاً له ذكريات الماضي، يخلص

(1) علي محمد سلامة، الأدب العربي في الأندلس، ص 122، 123.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 150، 155.

في النهاية برضاه بهذا القدر على الرغم من الألم مؤمناً بقضاء الله وقدره، لأنه يعزي نفسه بأنه ملاقيه لا محالة يوم الحشر.

ويواصل في رثائه قائلاً: (1)

أَنُومًا وُوعِدَ الْحَادِثَاتِ عِيدِ	وَحَادِي الْمَنَايَا لَيْسَ عَنْهُ مَحِيدُ؟ (..)
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ لِلْخُطُوبِ وَلَيْلَةٍ	وَقَائِعِ تَفْنِي جَمْعَنَا وَتَبِيدِ
خَلِيلِي هِيَ فَانْدِبَا مَتَحْمَلًا	أَجْدُ نَوَى، إِنَّ اللَّقَاءَ بَعِيدِ
وَلَا تَحْسَبَنَّ أَنَّ الْفِرَاقَ لِأُوبَةٍ	وَلَا أَنَّ مِنْ تَحْتَ التُّرَابِ يَعُودِ
ذَكَرْتُ زَمَانًا مِنْهُ لَيْسَ بِعَائِدِ	فَأَصْبَحْتُ أَبْدِي لَوَعَةٍ وَأَعِيدِ
سَتَفْتِكَ أَخِي غُرَّ السَّحَابِ وَجُونَهَا	وَإِنْ لَمْ يَزَلْ دَمْعِي عَلَيْكَ يَجُودُ

عبر ابن الزقاق في هذه الأبيات عما ألم من حزن أدمى فؤاده قبل عينه بهذا المصاب الجلل بأن فرقت الدنيا بينه وبين أخيه، مظهرًا كيف أن الدموع هي صاحب والمونس الوحيد له منذ أن فقده.

وفي مرثية أخرى أكثر تفجعًا وألمًا، بكى فيها فقد زوجته قائلاً: (2)

لِمَغْنَاكِ سَحَّ الْمَزْنُ أَدْمَعَ بَاكِ	وَرَجَعَتِ الْوَرَقَاءُ أَنَّكَ شَاكِ
وَشَقَّ وَمِیْضُ الْبَرْقِ ثَوْبًا مِنَ الدَّجَى	كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يُجَلَى بِضَوْءِ سَنَّاكِ
أَظَاعَنَّةٌ وَالْحُرْنُ لَيْسَ بِظَاعِنِ	لَقَدْ أَوْحَشَ الْأَيَّامَ يَوْمُ نَوَاكِ
وَتُشْعَرُ بِيَأْسًا مِنْكَ حِرَانٌ هَاتِفَا	لَعَلَّكَ مِنْ بَعْدِ النَوَى وَعَسَاكِ
وَتُورَثُ شَمْسُ الدَّجَنِ أُخْتُكَ لَوَعَةٍ	بِفَقْدِكَ وَالْبَدْرُ الْمُنِيرُ أَخَاكِ
وَيَا دُرَّ مَا لِلْبَيْتِ أَظْلَمَ كَسْرُهُ	تُرَاكِ تَيَمَّمَتِ التُّرَابَ تَرَاكِ
عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ مَضَجَعَكَ الثَّرَى	وَمَا يَنْقُضِي حَتَّى الْمَعَابَ تَرَاكِ

دلت هذه المرثية على عظم الموضوع (فقد زوجته) باثًا من عباراته أوتار الحزن والألم الذي اكتنف حياته وأظلمها بعد أن كانت الدجى الذي يزهى، لكن ضم الثرى هذه الدجى

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص156، 159.

(2) المصدر نفسه، ص226، 228.

ولم يبق منه إلا نفحات من آلام الحزن والوجد، حيث بينت عباراته مدى قوة وقع هذه الحادثة الأليمة على قلبه.

غير أن الثرى لم يأخذ زوجته فقط بل تعداه وأخذ منه فلذة أكبادها، الذين يفقدهم زاد حزنه وشدة ألمه. يقول: (1)

فهل أنتما فيه مقيمان من عذر	خليلي ما حبُّ البنين ببدة
لهذا وهذا قد تعلّق بالشطر	تقسّم قلبي بين طفلين شطره
ولا كان حظي باليسير ولا النزر	صغيرين لم تصغر حياتي عليهما
وآخر إبراهيم تؤثر في السر	فمن قائل آثرت سراً محمداً
ولو عا وحباً في الجوانح والصدر	وما استويا سناً ولكن تساويا
فحيث أبوبكر فثم أبوا عمروا	محلهما في منزل القلب واحد

تظهر في هذه المراثية عاطفة الأبوة وعلاقة الأب بابنيه محمد وإبراهيم اللذين أخذهما الموت بعد ما منحتهما له الحياة، طالباً عدم لومه عن ما يختلج في صدره من حزن وأسى وعدم لومه عن حبه لهما، لأنه تأمل فيهما أحلاماً وضاعت تحت تراب ضم جسيديهما قبل أن يلوذ هذا الأب بكل تفاصيلهما، فلم يبق له منهما إلا قلب مقسوم بينهما.

وفي مراثيه الأخرى التي نظمها في رثاء بعض رجالات عصره يقول: (2)

ولتبك من جزع فإن بكاءنا	لمصارع الأحلام والأحساب
-------------------------	-------------------------

ويضيف: (3)

إن تبكّه فمن الوفاء بكأؤه	لكن ثواب الصبر خير ثواب
وقصار أعيننا دموع وكف	وقصاره طوبى وحسن مآب

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 176، 177.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

(3) المصدر نفسه، ص 105.

ففي هذه الأبيات بين الشاعر ما آلت إليه نفسه من آلام أذرفت دموعاً غزيرة بسبب فقدان هذا الرجل، مبيّناً أنّ بكاءه من الوفاء، غير أن الصبر هو الثواب، فمالنا من بعده إلا دموع تؤنس هذا القلب الموجوع.

يوصل الشاعر في الرثاء متسائلاً عن أي فاجعة قد أصبحوا عليها، وأي نائبة حلت بهم، غير مصدقاً بأن الثرى قد سرق الفتى من أحبائه وخلانه، قائلاً: (1)

بأيّ نعيّ صَبَحْتُنَا الرِّكَائِبُ      وفي أيّ علق حَارَيْتُنَا النِّوَابُ  
أحقاً فتى الفَتَيَانِ سَلَّمَ للرَّدَى      وأسلمه جِيرَانُهُ وَالْأَقَارِبُ

يظهر أنّ هذا المصاب قد فطر قلب الشاعر وجرح الأعين غير أنّ قدم لنفسه عزاء بأنه قدر محتوم الذي لا مهرب منه فهو حتم محتوم. يقول: (2)

بَكْتُهُ سَيْوْفُ الْهِنْدِ مِلءَ جُفُونِهَا      وَسُمِرُ الْعَوَالِي وَالْعِتَاقُ الشَّوَارِبُ  
إِذَا سُلُّوا عَنْ آلِ دَاوُودَ أَعُولُوا      كَمَا أَعُولَتْ وَرَقَ الْحَمَامِ النُّوَادِبُ  
وَوَاللهُ مَا طَرَفِي عَلَيْكَ بِجَامِدٍ      وَهَلْ تَجَمَّدُ الْعَيْنَانِ وَالْقَلْبُ ذَائِبُ  
هُوَ الْقَدَرُ الْمَحْتُومُ إِنْ جَاءَ مُقَدِّمًا      فَلَا الْغَابُ مَحْرُوسٌ وَلَا اللَّيْثُ وَائِبُ

ويقول في موضع آخر متفجعاً على أرقم بن لبون: (3)

كَذَبْتَ ظُنُونُكَ مَا الْعَزَاءُ جَمِيلًا      أَوْ مَا رَأَيْتَ دَمَ الْعَلَا مَطْلُولًا  
هَذَا جَوَادُ أَبِي شَجَاعٍ مُخْبِرٌ      أَنَّ الْجَوَادَ انْقَضَ عَنْهُ قَتِيلًا

فما يظهر من خلال هذين البيتين أنّ مصابه جلل جعله ينكر العزاء في هذا البطل الشجاع، وعدم تصديقه بأنّ الموت قد أخذ أرقم بن لبون وأن جسده احتضنه الثرى بحيث لم يبق منه إلا صيت مكارمه من أخلاق وشيم وشجاعة ففاجعت موته أدت بالشاعر إلى عدم تصديق هذا الخبر.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 106.

(2) المصدر نفسه، ص 106، 109.

(3) المصدر نفسه، ص 242.



ويقول في قصيدة أخرى: (1)

بيني وبينَ الحادثِ خصامُ      فيمَا جَنَنُهُ عَلَى العِلا الأَيَّامِ  
كسفت هلالَ سمائها من بعدما      وافاهُ من كَرَمِ الجلالِ تمامِ  
فقد عبّر عن نغمته من هذه النوائب التي جعلته يفقد أحباءه فيضطر إلى رثائهم متألماً  
بعدهم تاركين حسرة على فراقهم.

ويواصل الشاعر مرثيته باكياً متفجعاً، غير أنه هذه المرة ومن شدة وجعته شاركته الطبيعة آلامه وأحزانه، باكياً على مصابه ومن ذلك قائلاً في رثاء أخيه: (2)

تَقْضَى فَأَجْفَانِ الشَّحَابِ دَوَامِ      عَلَيْهِ وَأَنْفَاسِ الرِّيحِ تَصْعَدُ  
وَلِلْبَرْقِ أَلْهُوبٌ وَلِلرَّعْدِ ضَجَّةٌ      تُعَبِّرُ فِيهَا عَنْ أَسَى يَتَرَدَّدُ  
لعل الشيء الجديد هنا يظهر في مشاركة الطبيعة للشاعر في التعبير عن حزنه بأن  
بكى معه السحاب والرياح، والضجة التي اعتلت فؤاده من وقع المصاب، مثل ضجة البرق  
والرعد، معبران عن الأسى الذي تردد.

ويواصل رثاء أخيه قائلاً: (3)

نَاحَتْ عَلَيْهِ الشَّهْبُ وَهِيَ عَرَائِسُ      وَبَكَى عَلَيْهِ الْغَيْمُ وَهُوَ جَهَامُ  
وَأُرِيدُ ضَوْءَ الشَّمْسِ فِي رَأْدِ الضْحَى      حَتَّى اسْتَوَى الْإِشْرَاقُ وَالْإِظْلَامُ  
لِنَرَى الدِّيارَ وَهْنًا بَعْدَ أَنْيَسَهَا      دُرُسُ الْمَعَالِمِ وَالْجُجُومِ رِمَامُ  
وَالنَّسْرُ مَقْتَنُضٌ بِأَشْرَاكِ الرَّدَى      وَبَنَاتُ نَعَشٍ فِي الدَّجَى أَيْتَامُ

فمن هذا المصاب اختفت الشهب، وبكى عليه الغيم، وغاب وتوارى ضوء الشمس،  
والديار مظلمة كئيبة على فقدانه، ولم تظهر إلا نسور وبنات نعش، فقد أظهر حالة الحزن  
التي خيمت على الطبيعة التي شاركت حزنه مثلما خيم في قلبه جمحا.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 260.

(2) المصدر نفسه، ص 152، 153.

(3) المصدر نفسه، ص 261.

إن ابن الزقاق لم يركز فقط على إظهار مشاعر التفجع وآلام المصاب وما حلّ به من فقدان أحبائه وذويه، بل عمد كذلك إلى تعداد مناقب من موته، وتعداد صفاتهم الخلقية والخلقية ومن هذا واصفاً ومعدداً مآثر المتوفي قائلاً: (1)

أَقَلَّتْ نُجُومُ الْعِلْمِ لَا لَتَعَاقِبِ	وَمَضَتْ وَفُودُ الْعِلْمِ لَا إِيَابِ
وَارْحَمْنَا لِلْمَجْدِ أَقْوَى رِبْعِهِ	مِنْ مَجْدِ مُحِضِ النَّجَارِ لِبَابِ
وَهَضْبَةِ حِلْمٍ مِنْ شَمَارِخِهَا النِّهْيِ	وَزَهْرَةِ مَجْدٍ مِنْ رِبَاهَا الْمَنَاقِبِ
فَوَاحِزْنَا أَلَا أَشَاهِدَ مَجْلِسًا	تُشَاهِدُهُ أَخْلَاقُهُ وَالضَّرَائِبِ
وَأَنْ صَفَرْتِ مِنْهُ يَدَ الْمَجْدِ وَالْعِلَا	فَكَمْ مُلِئَتْ مِنْ رَاحَتِيهِ الْحَقَائِبِ

ففي هذه المراثية ألم انفرد فيها بالتفجع والبكاء بل عمد إلى إظهار ما كانت له من المكانة.

ويواصل ابن الزقاق تعداد صفات ممدوحه قائلاً: (2)

وَلَطَّالَمَا لَبَسَ الدُّرُوعَ غَلَائِلًا يَا	وَلَطَّالَمَا جَرَّ الرِّمَاحَ ذُيُولًا مِنْ
شَدَّ مَا تَخَذَ الْمَنِيَّةَ خَلَّةً	بَعْدَ مَا اتَّخَذَ الْحَسَامَ خَلِيلًا

وصولا إلى قوله: (3)

كَانَ الشَّهَابُ الْمُسْتَضِيءُ فَلَمْ يَنْبُ	عَنْ نُورِهِ نُورَ السَّمَاءِ دَلِيلًا
كَانَ الْغَمَامُ الْمُسْتَهْلُ فَمَالْنَا	نَشْكُو أَوَّانَ هَمِي السَّحَابِ مُحَوَّلًا

ذكر في هذه الأبيات كيف اتخذ المفقود المنية خلاً بعدما كان الحسام خليله والدرع لباسه، وجرّ الرماح، فقد كان في جماله نور مستضاء ينبثق من بين الغمام لينير الأرجاء، لكنّ نوره انطوى بين الثرى. يقول: (4)

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 103، 107.

(2) المصدر نفسه، ص 243.

(3) المصدر نفسه، ص 244.

(4) المصدر نفسه، ص 278.

فَيَا حَسْرَتًا أَنَّ مَالَ اللَّبَيْنِ وَالنَّوَى      وَأَقْفَرَ مِنْ لَيْثِ الْمَجَالِ عَرِينِ  
وَصَوِّحَ غَصَنٍ مِنْ ذَرَى الْمَجْدِ نَاضِرِ      وَأَقْوَى مِنَ الْقَصْرِ الرَّفِيعِ مَكِينِ  
حتى قوله: (1)

كَذَا يَكْسِفُ الْبَدْرُ الْمُنِيرَ مُتَمَمًا      كَذَا يَعْقُبُ الصُّبْحُ الْمُنِيرَ دُجُونِ  
كَذَا يُسْتَضَامُ الْمَجْدُ وَهُوَ مَوْثِلِ      كَذَا يَسْتَخْفُ الطَّوْدُ وَهُوَ رَصِينِ

فقد صوّر هول الفاجعة عليه بأن كسف البدر بسببها، وغاب الجود والكرم.

يظهر إذا من خلال ما قدمناه أن ابن الزقاق سار على نهج سابقه في شعر الرثاء في التراث العربي، من إظهار آلام الحزن والأسى في قلبه، بأرق العبارات وأجودها ليكون تأثيرها أكبر في النفوس، مظهرًا تلك الآلام في صورة شعرية محكمة، كما كان عند شعراء الأندلس من ربط مشاعرهم وما يختلج في نفوسهم من أحاسيس مع ما هو موجود حولهم من طبيعة الأندلس، التي كانت الملاذ الذي يحتويهم في آلامهم وأحزانهم وذلك لأن الأندلسيين "أهل عاطفة رقيقة ووجدان حي يؤثر فيهم المصاب وتحزنهم النازلة، وهم بعد قوالون مجيدون" (2)، وابن الزقاق من بين هؤلاء الشعراء الذي أجاد في هذا اللون الشعري، حيث نجده في مرثياته يبدأ مباشرة بالتفجع وإظهار آلام الحزن والأسى على مفقوده من دون مقدمات طويلة، مظهرًا كيف أنّ الطبيعة شاركته أحزانه وآلامه، لكنه ينتقل من آلام الحزن واصفًا ما يتحلى به ممدوحه من صفات، فقد سخر الطبيعة لرثاء محبيه، بأرق العبارات وأكثرها ووصولًا إلى المتلقي.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 278.

(2) عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، ص 133.

## 5.2. الهجاء

جاءت لفظة الهجاء في قاموس الصحاح " أنّ الهجاء ضد المدح وبابه عدا وهجاء أيضا وتهجاء بفتح التاء فهو مهجو ولا تقل هجيته وهجوت الحروف هجوا وهجاء" (1) الهجاء فن من فنون الشعر الغنائي (2) فهو من فنون القول يصوغ عاطفة البغض والاحتقار والاستهزاء سواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد أو الجماعة أو الأخلاق (3) ويمكن أن نسميه فن الشتم والسباب فهو نقيض المدح، ففي القصيدة الهجائية نجد نقائص الفضائل التي يتغنى بها المدح، فالغدر ضد الوفاء، والبخل ضد الجود، (4)

وبما أنّ الهجاء ضدّ المديح فهو يعدّ سلاحا لا يقلّ قوةً عن الأسلحة المادية، إذ يروى أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال لحسان بن ثابت لما هجا قريشا: "لشعرك أشد عليهم من وقع النبال". (5)

لقد كان الهجاء محركاً قوياً لحركة المجتمع العربي القديم إذ يكشف عن زيف الناس ويقوم الانحراف ويتتبع الفساد أنّى كان (6)، وعادة ما يكون في الهجاء صدق أكثر مما يكون في المدح؛ لأن الأول أقرب إلى الانفعال النابع من الذات، والثاني أقرب إلى الانفعال الطارئ على الذات (7) فأبلغ أنواع الهجاء ما يمس المزايا النفسية كأن يصف خصمه بالبخل والجبن والكذب. (8)

(1) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1900، ص 437.

(2) محمد سراج الدين، الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د. ط) (د. ت)، ص 6.

(3) محمد حسين، الهجاءون في الجاهلية، دار النهضة العربية، بيروت، ط 3، (د. ت)، ص 12.

(4) المرجع نفسه، ص 6.

(5) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 5، ص 277.

(6) المرجع نفسه، ص 277.

(7) غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي-قضايا وأغراضه وأعلامه وفنونه، دار الارشاد، حمص، مكتبة الايمان، دمشق، ط1، 1412هـ-1992م، ص 180.

(8) فوزي عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2007، ص 11.

وقد كان هذا اللون من الشعر راسخا في الشعر، فابن سلام الجمحي أدرج الشعر في أربعة موضوعات هي الفخر، والهجاء، والمدح، والنسيب، كما أدرجه قدامة بن جعفر في تقسيمه لموضوعات الشعر عنده وهي مديح وهجاء ولهو. (1)

وقد كان هذا الفن موجودا على مر العصور، وفي كل البيئات من ذلك أرض الأندلس التي تسطع فيها شمس الأدب والفكر. على الرغم من النزعات التي سادت على السلطة بين الأمراء وملوك الطوائف على أنه يمكن القول: "إنّ الهجاء بعامة سار فيه الشعراء الأندلسيون مسير المشاركة كما أجادوا فيه إجادة بالغة على نحو ما كان عليه عند أهل المشرق" (2)، إلا أن الأدب الأندلسي كان تقليدًا للمشرقي.

ولابن الزقاق بعض المقطوعات الشعرية التي انطلق فيها من الواقع المعيش، ومن بينها هجاءه لأحد القضاة من بني جحاف: (3)

قَاضٍ يَجُورُ عَلَى الضَّعِيفِ وَرُبَّمَا      لَقِيَ الْقَوِي بِمِثْلِ حِلْمِ الْأَحْنَفِ  
لَعِبَتْ بِطُلْعَتِهِ الرُّشَا لَعِبَ الرُّشَا      بِفُؤَادِ خَفَاقِ الْجَوَانِحِ مَدْنَفُ

فقد أظهر ابن الزقاق في هذين البيتين صورة هذا القاضي الذي ملأ الجور والبطش حكمه على الضعيف، غير أنه يقف موقف الطيب والذليل أمام من هم أقوى منه؛ لأن الدنيا قد لعبت به بعد أن بلغ العلا، ولم ير من كان معهم إلى مرأى العين الحاقدة الظالمة واليد الباطشة.

ويواصل في الهجاء قائلاً: (4)

وَرُبَّمَا خَالَه ذُو الْجَهْلِ ذَا أدب      لَا يَحْسِبُ الْآلَ مَاءَ غَيْرِ ذِي ظَمَأْ  
لَوْ أَنَّ فِي عَرْشِ بَلْقِيسَ لَهُ قَدَمًا      أَعْيَا لَى الْجَنِّ أَنْ تَجْرَجِيهِ مِنْ سَبَأْ

(1) سراج الدين محمد، المدح في الشعر العربي، ص 6.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 79.

(3) المصدر نفسه، ص 295.

(4) المصدر نفسه، ص 72.

أظهر في هذين البيتين حالة الجاهل الذي يحسب الآل مال، لأنه يرى هذا إلا من ظمأت روحه، فهو هنا بين صفة الجاهل الذي ملأ ظمأ الجهل قلبه، فهذا إذا ما تمسك بمكانة فإن حتى الجن لا تستطيع إقالاته من هذا العرش لأنه يتمسك به تمسكاً شديداً، لأن الظمان يبقى العطش يملأ حياته.

ويقول في رئيس الشرق: (1)

رئيس الشرق محمود السجايَا	يَقْصِرُ عَنْ مَذَائِحِهِ الْبَلِيغِ
نَسَمِيهِ بِيْحِي وَهُوَ الْمَيِّتِ	كَمَا أَنَّ السَّلِيمَ هُوَ اللَّدِيغِ
يَعَافُ الْوَرْدَ إِنْ ظَمِنْتَ حَشَاهُ	وَفِي مَالِ الْيَتِيمِ لَهُ وَلُوغِ

بدأ الشاعر هجاءه للمهجو بنبرة ساخرة من أن صفاته لا يبلغ حتى البليغ مداها من موت نفس، وإن ظنوا منه الحياة فهو مثل الأفعى التي ثبت سمًا وإن خالوه سليماً، يعافه الورد ويسطو على مال اليتيم.

ويقول ابن الزقاق هاجياً في موضع آخر: (2)

يَقُوفُهُمْ لِأَنَّ الْجَهْلَ فِيهِمْ	وَجَهْلُ الْمَرْءِ يَكْفِيهِ الْمَلَامَا
فَرَبِّ لَنَامَ قَوْمٍ قَدْ تَسَامَوْا	بِلُؤْمٍ عِنْدَ أَلَامِهِمْ كِرَامَا
وَمَنْ يَكُ لِلسَّوَابِقِ فِي رِهَانٍ	وَرَاءَ يَكُنْ لِسَكْتٍ أَمَامَا

بين في هذه الأبيات صورة المهجو وإلى أين وصل به الجهل بأن فاق كل جاهل فقلبه مملوء باللوم ناغم على الآخرين، لهذا نجد أنه كان السباق للشر والطعن في النسب. ويقول في موضع آخر: (3)

أَيُّهَا الْمَعْتَزِي لِرَهْطِ قَرِيْشَ	وَهُوَ أَدْنَى لِلذَّمِّ عَمَّا خَالَا
حَاشَا لَّهِ أَنْ تَكُونَ قَرِيْشَ	تَلْدُ السَّاقِطِينَ وَالْأَرْدَالَ
كُنْتُ وَاللَّهِ ذَا قَدُومٍ عَلَيْنَا	لَوْ جَعَلْنَا أُيُورُنَا أَرْسَالَا

(1) ابن الزقاق، الديوان، 295.

(2) المصدر نفسه، ص 255.

(3) المصدر نفسه، ص 246، 247.

خاطب الشاعر في هذه القطعة هاجياً هذا الذي افتخر واعتز وتجبرّ لأنه من قريش ذالاً كل من هم من غير نسبه، راداً عليه أنه حاشاً أن تتجب قريش من يعتليهم الكبر وليس من أخلاقهم إلا الرذيلة، فقد أعطى صورة واضحة للمهجو متمنياً أن هذا والحال يتغير من القبح إلى الحسن.

فمن خلال هذه المقطوعات القليلة يظهر أن ابن الزقاق لم يخض في هذا الفن على غرار الفنون الشعرية الأخرى فقد كان الهجاء قليلاً في ديوانه، إلا بعض المقطوعات القليلة، وذلك راجع إلى طبيعة الشاعر والتي تأبى وترفض الهجاء، وكذا تجنباً للخصومات والمتاعب التي تتجر عن نظمه، وقد يعود السبب الرئيس هو التصاقه بأصحاب النفوذ والرؤساء عامداً عدم شن الحرب ضدهم، أو خصومة معهم، وذلك لأنّ صلته بهم كانت طيبة لهذا قلت لديه دواعي الهجاء في ديوانه، إلا الشيء الهين منها.

غير أننا نقول دوماً: إنّ ابن الزقاق سار على نهج سابقه في عرض هذا الغرض الشعري، بأن يتطرق إلى ذكر خصال المجهو الذميمة، غير أنه تجنب الهجاء المقذع وعزف عن استخدام الكلمات النابية كما في هجائه، كما عمد إلى إعطاء صورة واضحة للمهجو وذكر خصاله الذميمة، وذلك بألفاظ وعبارات تعطي صورة دقيقة وقيحة له.

## 6.2. الزهد

تحيل مادة (زهد) في اللغة الى معنى الإعراض عن الدنيا، فقد ذكر الجوهري أن الزهد خلاف الرغبة تقول: زهد في الشيء وعن الشيء<sup>(1)</sup>، ويرى ابن منظور أن "الزهد ضد الرغبة

(1) الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح / أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1399هـ-1979 م، (مادة زهد)، ص502.

والحرص على الدنيا، والزَّهَادَة في الأشياء كلها ضد الرغبة<sup>(1)</sup>، أما ابن عباس فيقول "الزهد لا يسكن قلبك إلى موجود في الدنيا، ولا يرغب في مفقود منها".<sup>(2)</sup>

والزهد من المواضيع التي كان لها أثر في الشعر عامة والشعر الأندلسي خاصة فالناظر فيه يرى أنَّ طبيعة التطرف فيه وشعرائه لم تنحصر في إطار اللغة والمتعة وحدها، بل تطرفوا في ناحية الزهد، ومن هنا كان من الظواهر الغريبة أن بلاد الأندلس وما تزخر به من وسائل المتعة واللغة، يكون شعر الزهد فيها أضعاف مثيلة في الشرق، غير أن هذه الخاصية هي طبيعة بعد الإغراق في الماديات والابتعاد عن الروحية، لا بد من نفوس تحيد عن اللذات والخوض في الماديات إلى نفوس تعاف ذلك وتعفف وتزهد.<sup>(3)</sup>

ومن بين تلك الأصوات التي تنتشد الزهد وتدعو إلى ترك الإفراط والاعراق في ملذات الحياة، صوت الشاعر ابن الزقاق البننسي الذي جاء من خلال مقطوعاته الشعرية المتفرقة التي أنشدتها في هذا اللون الشعري ومنها أبياته التي يتبين فيها أنه زاهد في هذه العطايا ونفسه تعاف ذلك، قوله:

وَلَا تَرْتَجِي بِالشَّعْرِ حَلْفَةَ وَاهِبٍ	وَلِي مُهْجَةٌ لَا تُسْتَمَالُ بِنَائِلٍ
وَكَبُّ الْمَسَاعِي الْغَرَّ لَا فِي الرِّغَائِبِ	بَعِيدَةٌ شَأُو الْهَمِّ تَرْغَبُ فِي الْعُلَا
تَخْتَالُ الْبِحَارُ الْخُضِرَ زَرْقَ الْمَذَانِبِ	تَسَاوَى لَدَيْهَا الْقَلُّ وَالْكَثْرُ عِدَّةٌ
رِدَاءٌ حَمَتُهُ هِمَّتِي كُلَّ سَالِبٍ	وَأَلْبَسَتْهَا عِزَّ الْقَنَاعَةِ إِنَّهُ
لَهَا عَدَلَتْ عَنْهَا نَارَ الْحَبَابِ <sup>(*)</sup> (4)	إِذَا رَفَعَتْ نَارَ الْقُرْبِ لَيْلَةَ الطَّوَى

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، ج 1، بيروت، لبنان، مادة زهد، ص 1876.

(2) أحمد بن حسين البيهقي، الزهد الكبير، دار القلم، الكويت، ط 2، 1405 هـ، 983 م، ص 86.

(3) ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ج 1، 1983 م، ص 56، 57.

(\*) الحباب، دويبة تلمع في الليل.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 79.



تظهر في هذه الأبيات نفسية ابن الزقاق القانعة بعتاء الله، والرافضة إلى التطلع إلى أكثر من ذلك، عن تلك المهجة المتعففة عن كسب العلا وزيادة في شؤون المادة، مقنعًا بما لديه ملبسًا لها القناعة والرضى بالقليل غير متطلع للكثير.

وفي نفسه هذا الشعور الديني الناظر إلى حقيقة لا مفاد منها هي الحياة والموت قائلاً:

يَا عَالَمَ السَّرِّ مَنِي	اصْفَحْ بِفَضْلِكَ عَنِّي
مَنِيَتْ نَفْسِي بِعَفْوِ	مَوْلَايَ مِنْكَ وَمَنِّي
وَكَانَ ظَنِّي جَمِيلًا	فَكُنْ إِذَا عِنْدَ ظَنِّي (1)

فقد أظهر الشاعر في هذه الأبيات مناجاة التي ناجى بها الله سبحانه وتعالى طالبًا منه العفو والصفح، وأنَّ ظنه بالله جميل، والأكيد أنه يمنيّه أحسن هذا الظن.

فما يظهر أنَّ ابن الزقاق كانت له نفسية قنوعة وإيمان قوي ورضى بما قسمه الله سبحانه وتعالى حتى وإن كان قليلاً فإنَّ الرضى به وعفو الله عنه هو المكسب الكثير والزد الوفير له.

ويقول في موضع آخر مستسلماً للقدر: (2)

إِخْوَانُنَا وَالْمَوْتُ قَدْ حَالَ دُونَنَا	وَلِلْمَوْتِ حُكْمٌ نَافِذٌ فِي الْخَلَائِقِ
سَبَقْتُكُمْ لِلْمَوْتِ وَالْعُمْرُ ظَنَّةٌ	وَأَعْلَمُ أَنَّ الْكُلَّ لَا بُدَّ لَاحِقِي
بِعَيْشِكُمْ أَوْ بَاضْطِجَاعِي فِي الثَّرَى	أَلَمْ نَكُ فِي صَفْوَمِنَ الْوَدِّ رَائِقِ
فَمَنْ مَرَّ بِي فَيَمُضْ بِي مُتَرْحِّمًا	وَلَا يَكُ مَنَسِيًّا وَقَاءُ الْأَصَادِقِ

ففي هذه المقطوعة يبدو أنَّ الشاعر وصل إلى حقيقة وهو مقتنع بها أنه يوجد قضاء وقدر وأنَّ بعد الحياة موت لا محال وأنه راضٍ بالموت ومن أن يضم الثرى جسده، طالبًا من أهله وذويه أو ممنيا نفسه بتذكرهم له بعد رحيله.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 274.

(2) المصدر نفسه، ص 205.

من خلال ديوان ابن الزقاق نجد أن غرض الزهد كان قليلا جدا إلا بعض المقطوعات التي ضمنها في رثائه ولكنها ليست عرضاً بذاته، غير أنه ترك بعض المقطوعات التي تضيي حقيقة هذه الدنيا، وطالبا من الله العفو والصفح عند لقياه.

لقد تعددت الأغراض في ديوان ابن الزقاق، فقد كان الوصف في ديوانه يشغل حيزا كبيرا وذلك لأنه كان مفتونا بالطبيعة وبغناصرها المختلفة، فقد شغل الوصف مكانة كبيرة حتى أنه ضمنه في جميع المواضيع الشعرية الأخرى، غزل ومديح ورثاء، غير أن أوصافه كانت فيها تأثر عميق وواضح بطبيعة بنسية التي سحر بروعتها وجمالها، وضمنها في أشعاره.

وتجلت صورة الممدوح في أشعاره بكل صفات الشجاعة والكرم والعدل والعفة، وذلك في قصائد طويلة ومعتمداً على البحور الطويلة، غير أن قصائده لم تبدأ بالمدح بل كانت لها مقدمات، فيها تمهيد الممدوح.

والغزل طغى في شعره، وقد كانت قصائده الغزلية جارية على نهج القدامى مازجين بين الغزل ومجالس الأنس والشراب والغزل والوصف جاعلا من الطبيعة المحرك لصورة محبوبته، فالطبيعة شاركته أفراحه بلقائها وأحزانه بفراقها، فقد تراوح بين الصور المادية والمعنوية في سرد تجربته العاطفية.

أما في الرثاء فذكر مآثر المتوفى وصفاته الشخصية مظهراً آلام فراقهم، ومظهراً آلامه وأحزانه متقلبا بين حزن وواقع معيش يجب الرجوع إليه.

أما الهجاء فقد كان في ديوانه إلا في بعض من عجالات الدولة وذوي السلطات الذين ملك الكبر قلوبهم ومأ الجور حكمهم.

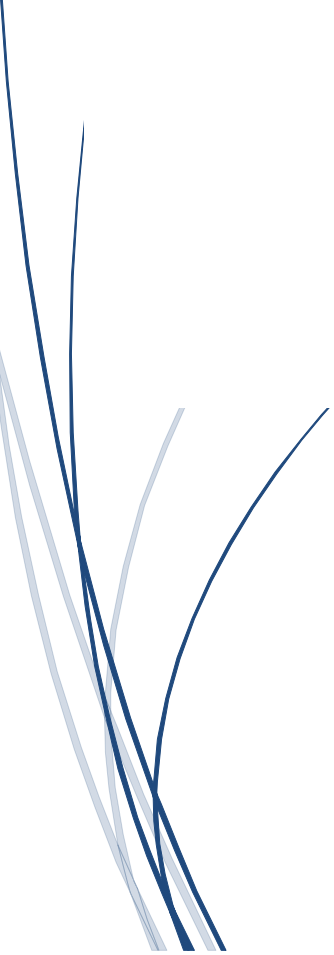
أما الزهد فقد أعطى صورة واضحة للحياة والإيمان بالقضاء والقدر

غير أن ابن الزقاق لم تكن الأغراض الشعرية هي الفن الأوحـد الذي خرج من خلاله بأشعاره إلى المتلقي بل كان شاعرا حسنا مجيدا كذا في صورته الفنية.



# الفصل الثاني

## البناء الفني في ديوان ابن الزقاق البلنسي

1. الأسلوب واللغة الشعرية
  2. التعريف بنظرية الحقول الدلالية
  3. الصورة الشعرية
  4. التّناس
  5. الرمز
- 

## 1. الأسلوب واللغة الشعرية

إنّ دراسة ديوان "ابن الزقاق البنسي" يستوجب علينا التعرّيج على محطات تنظيرية، تتم فيها عملية الشرح المفصل لكلّ عنصر بين الماهية والاصطلاح، هذا من أجل أن يستطيع القارئ أن يطلع ويمحص فيهما، وهذا ما ألزم علينا أن نعرّج على تعريف موجز للجملة في اللغة العربية بين الماهية والاصطلاح والتفريع.

## 1.1. الجملة العربية

المتطّلع لتاريخ التعريف بالجملة عند القدامى يرى بأنّهم لم يحددوا للجملة مفهوماً دقيقاً، ولم يتناولوها كمصطلح مستقل لوحده، إلّا في وقت متأخر، والدليل على ذلك أنّ دقّات المعاجم اللّغوية أثناء شرحها لمادة ج، م، ل كان شرحاً لغوياً منفرداً دون الخضوع للمعنى الاصطلاحي لها.

## مفهومها لغة

من تعاريف الجملة في المعاجم العربيّة نذكر ما جاء فيها لسان العرب "لابن منظور" ت711هـ؛ حيث يقول: "والجملة: واحدة الجمل، والجملة: جماعة الشيء وأجمل الشيء، جمعه من تفرقه، وأجمل له الحساب كذلك، والجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، يقال أجملت له الحساب والكلام"<sup>(1)</sup>. وقد ورد استعمال لفظة الجملة في القرآن الكريم بمعنى الجمع<sup>(2)</sup> في قوله تعالى: ﴿وقال الذين كفروا لولا نزل عليه القرآن جملة واحدة﴾<sup>(3)</sup>، كما وردت في مقاييس اللغة حيث قال: "الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما تجمع وعظم الخلق، والآخر حسن، فالأول قولك أجملت الشيء وهذه جملة الشيء، وأجملته: حصّته"<sup>(4)</sup>.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 11، مادة (ج. م. ل)، ص 128.

(2) المرجع نفسه، ص 128.

(3) الفرقان/32.

(4) أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، ص 481.

من خلال هذين التعريفين والشروح التي قدمها كل من ابن منظور وابن فارس تجتمع

في معنى:

1-الجمع.

2-التحصيل.

مفهومها اصطلاحاً

إن الجملة في الاصطلاح قد تعددت مذاهب النّحاة في تعريفها، ومن الواضح أنّ مفهوم الجملة عند بعض القدامى كان مرتبطاً بمفهوم الكلام، و"الزمخشري" ت583هـ يقول إنّ: "الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما للأخرى، وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك: زيد أخوك وبشر صاحبك، أوفي فعل واسم نحو: ضرب زيد، وانطلق بكر، ويسمى جملة"<sup>(1)</sup>، ومن أبرز من خالف الزمخشري "ابن يعيش" ت643هـ؛ فهو يقول: "واعلم-أنّ الكلام عند النّحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، ويسمى الجملة"<sup>(2)</sup>.

و"الزمخشري" في هذا قد ذهب مذهب "ابن جني" ت392هـ والذي عرّف بدوره الكلام بأنّه: "كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه النحويون الجمل نحو: زيد أخوك، قام محمد، في الدار أبوك..."<sup>(3)</sup>، فابن جني يعدّ الجملة والكلام مترادفان؛ فكلاهما يؤدّيان معنى مفيداً يحسن السكوت عليه.

وأضيف إلى ما تقدّم أن من أبرز من اعتبر الجملة والكلام سواء "عبد القاهر الجرجاني" في قوله: "اعلم-أنّ الواحد من الاسم والفعل والحرف يسمى كلمة، فإذا انتلف منها اثنان فأفاداً، نحو: "خرج زيد" سُمّي كلاماً، وسُمّي جملة"<sup>(4)</sup>.

(1) أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، ط2، (د.ت)، ص 6.

(2) موفق الدّين يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، ج1، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 20.

(3) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح/علي النّجار، عالم الكتب، ج1، القاهرة، ط1، 2006، ص17.

(4) عبد القاهر الجرجاني، الجمل، تح/علي حيدر، دار العلم، دمشق، سورية، 1972م، ص 40.

### 1.1.1. أقسام الجملة:

والجملة عند البلاغيين تنقسم إلى قسمين رئيسين:

1.1.1.1. الجملة الخبرية: وهي تركيب إسنادي يمكن وصف ما تحتويه بالصدق أو الكذب.

2.1.1.1. الجملة الإنشائية: وهي الجملة التي لا تتضمن خبراً، وإنما المراد بها إنشاء حدث ما كطلب فعل.<sup>(1)</sup>

جاءت الجملة الخبرية في ديوان "ابن الرّاقّ" بنوعيتها "الاسميّة والفعلية" في مواطن عديدة ومتعدّدة يصعب حصرها، لذلك حاولنا أن نتناول لمعة من أبرز النماذج أحسنها بديعاً وأندرهما بياناً، وسوف نتطرّق إليها على النحو الآتي:

وظّف الشّاعر الجملة الخبرية الاسميّة بكثرة، موزّعة على طول الديوان، نذكر منها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر؛ قول الشّاعر:

والجوّ لابسٌ قسطلٍ مُتراكمٍ      فله من النّقع الأحم رداءً<sup>(2)</sup>

ابتدأ الشّاعر هذا البيت بلفظ الجو وعلى هذا كانت جملة اسمية، فالجوّ مبتدأ مرفوع والواو حرف عطف زائد، والخبر لابسٌ، فشاعرنا "ابن الرّاقّ" يصف رحلة المحبوبة بأنّ الجو يومها كان مليئاً بالغبار والأتربة والعواصف الرّملية، وكأنّه يلبس رداءً من الغبار من كثرته ذلك اليوم.

ويقول الشّاعر:

ومكانة في المجد أنتَ عمرتَها      بعُلاك وهي من الأنام خلاءً<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، دار القلم، دار الشامية، دمشق، بيروت، ط1، 1416هـ - 1992م، ص166-167.

(2) ابن الرّاقّ، الديوان، ص64.

(3) المصدر نفسه، ص65.

جاء هذا البيت مبتدأ بلفظة مكانة وعليه فهي جملة اسمية، تحتوي على مبتدأ محذوف تقديره لك والخبر هو مكانة، وكما هو معلوم المبتدأ والخبر هما أساسا الجملة الاسمية، فالشاعر أراد أن يخبرنا في هذا البيت بأنّ أبا عبد الملّك والذي ذكره في البيت 21 من القصيدة نفسه يمتلك مكانة عالية وعظيمة في المجد، وهو الوحيد في الأنام الذي اعتمرها بعُلاه.

ويقول أيضاً:

قَوْمٌ ثَنَّاوَهُمْ خُلُودُ نَفُوسِهِمْ وَمَنْ الْهَوَامِدِ فِي الثَّرَى أَحْيَاءُ<sup>(1)</sup>

في هذا البيت نلحظ أنّ الشاعر يحاول أن يمدح قوم "بني عبد العزيز" وهم من زعماء بلنسية كما ذكر شارح الديوان<sup>(2)</sup>، وأبو عبد الملّك الذي ذكرناه آنفا من هذا النسل، لذلك عرّض الشاعر على مدح بني عبد العزيز، فابتدأ هذا البيت بلفظة قوم وهي اسم لذلك صنف جملة اسمية لابتدائها باسم، حيث يحاول الشاعر من خلال هذا البيت إخبارنا بجملة الاسمية هذه أن قوم "بني عبد العزيز" فهم أحياء من شدّة ثناء الناس لهم حتّى أنهم إذا كانوا في الثرى لا زال الناس يتكلّمون عنهم وكأنهم أحياء يعيشون بين الناس.

ومن جميل ما قال "ابن الرّفاق" في الغزل قوله:

وَالْغَادَةُ الْحَسَنَاءُ مَخْطُوبَةٌ وَكُفُوْهَا أَوَّلُ مَنْ يَخْطُبُ<sup>(3)</sup>

بدأ الشاعر بيته هذا بلفظة الغادة وهي اسم لذلك فالذي بعده يندرج داخل الجملة الاسمية، فالغادة هنا مبتدأ مرفوع بالضمّ، وخبره المبتدأ هو مخطوبة، فالشاعر أراد إخبارنا بأن هذه الغادة الحسناء الجميلة مخطوبة، فحصل لنا الإخبار بهذا الأمر والأمر الآخر أنّه أراد إخبارنا أنّ الذي قد كان كفؤها هو أول من يخطبها.

(1) ابن الرّفاق، الديوان، ص 68.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 67.

(3) المصدر نفسه، ص 86.



أما في حماسياته فيقول:

والسيف ذو ضدين فوق يمينه      طوراً يسيل وتارة يتأجج<sup>(1)</sup>

ابتدأ البيت بلفظة السيف والواو هنا هي واو عطف زائد، فالسيف: مبتدأ مرفوع وجملة ذو ضدين خبر للمبتدأ السيف، فالشاعر يخبرنا في هذه الجملة الاسمية الخبرية أن السيف يملك ضدين فوق يمينه، تارة يسيل من كثرة الدماء إذا دخل في الحرب فهو منهمر يسيل بالدماء، وفي حالة السلم يتأجج ويتشهى القتال والوغي.

وظف الشاعر الجملة الخبرية الفعلية في ديوانه على نحو مكثف في أبيات قصائده، نذكر منها:

سرت وعباب الليل يزخر موجة      ولا منشآت غير هوج لواغب<sup>(2)</sup>

ابتدأ الشاعر جملة في هذا البيت بالفعل سرت: وهو فعل ماضي مبني على السكون لاتصاله بالتاء المتحركة والتاء فاعل، فالجملة في هذا البيت جملة فعلية خبرية يريد الشاعر إخبارنا بأنه سار بالليل والقول يوحي بأنه سار بالليل والليل كأنه كالبحر يلطم موجه ثم ينكر بأنه لا منشآت، فهو يتخيل نفسه في موج من الزوابع الرملية والغبار في الليل والليل كما البحر ولكن لا سفن به منشآت إلا تلك الزوابع العاتية.

ويقول أيضاً:

فتفت أكمام البلاغة والنهى      عن حكمة لم تؤتها الحكماء<sup>(3)</sup>

يمدح الشاعر هنا "أبا عبد المليك" من بني عبد العزيز أشراف بلنسية، فيقول بأنه فتق أكمام البلاغة ويقصد بها أنه بليغ ووصل ببلاغته إلى مراتب عليا من فصيح وبليغ

(1) ابن الرقاق، الديوان، ص118.

(2) المصدر نفسه، ص73.

(3) المصدر نفسه، ص65.

قوله، كما أنه أوتي من الحكمة ما لم تؤتي لجلّ الحكماء، فكان البيت مبتدئاً بالفعل فتق والتاء ضمير متصل مبني على الفتح في محل رفع فاعل، والجملة في بدايتها هي جملة خبرية فعلية، خبرية لأنه أراد إخبارنا بحكمته وبلاغته. الجملة فعلية لأنها بُدئت بفعل ماضٍ. ويقول أيضاً:

تجري اليراعة في بنان يمينه وكأنها يزنية سمراء<sup>(1)</sup>

وفي نفس البيت يكمل "ابن الزقاق" في معرض مدحه لـ "أبي عبد الملوك" فيقول بأن اليراعة تجري في بنان يمينه وكأنها يزنية سمراء، واليزنية كما أورد الشاعر المراد بها الرمح الذي ينسب إلى ذي يزن، فأراد بهذا إخبارنا أن هذا الممدوح من أهل الشجاعة والفروسية والحروب وتجري في يده الرماح جريا فهي تعرف بنانه وبنانه يعرفها فاستعمل جملة خبرية فعلية بدأها بالفعل تجري وهو فعل ماضٍ.

ويقول "ابن الزقاق" في موضع آخر من مواضع الغزل:

أقبلت تمشي لنا مشي الحباب ظبية تفتّر عن مثل الحباب<sup>(2)</sup>

يريد الشاعر إخبارنا بجمال ورونق من جاء يمشي إليه وهي المحبوبة، فقال أقبلت تمشي لنا مشية الحباب فبدأ البيت بفعل مما استوجب أن تكون الجملة الخبرية فعلية، والمراد من هذا البيت أن الشاعر يخبرنا أنها أقبلت نحوهم تمشي كما تمشي الحيات بسلاسة وروية تترنح ذات اليمين واليسار، كما شبهها في عجز البيت بالظبية التي تكون خفيفة كما هي حال الفقاعات التي تفتّر من الكأس.

ويقول:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص66.

(2) المصدر نفسه، ص87.

أستودعُ الله أقماراً على إضمٍ      تُتازعُ الحليّ في لبّاتها الشُّهُبُ<sup>(1)</sup>

يقول الشاعر أستودع الله أقماراً وهي جملة فعلية متكوّنة من فعل وفاعل ومفعول به، والجملة جملة خبرية المراد منها الإخبار بأنّه استودع الله أقماراً في جبل اسمه إضم، وأوصافها أنّها تتازع الحليّ في لبّاتها أعلى صدرها الشُّهُبُ، والمراد بها النساء اللواتي يلبسن حليّاً للزينة لونها ينعكس مع الشمس فتصير كالشُّهُب، فهو يودّع تلك الأقمار النساء الجميلات ودليل ذلك عبارة أستودع الله لأنّهنّ راحلات عنه وعن المكان الذي كنّ يسكنّه.

ويقول في موضع حزن وتألم:

أشكو من الدهر أنياباً مذرّيةً      وبينَ فكيّ هذا المِقُولُ الذَّرِبُ<sup>(2)</sup>

افتتح الشاعر البيت بالفعل المضارع أشكو بهذا تكون الجملة أشكو من الدهر أنياباً مذرّية جملة فعلية تتكوّن من فعل وفاعل ومفعول به وشبه جملة ونعتاً منصوباً، أراد الشاعر من خلال هذه الجملة الخبرية الفعلية أن يوصل إلينا خبر أنّه يشكو من الدهر أيّاماً عاش ويلات ومصاعب ومواقف تألم فيها كثيراً.

## 2.1. الإنشاء:

### مفهومه لغة:

يدل الإنشاء في أغلبية المعاجم اللّغوية العربية على الخلق والإبداع والابتداء في تكوين الجمادات<sup>(3)</sup>.

(1) ابن الرقاق، الديوان، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص89.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن، ش، أ)، ج7، ص3288.

## مفهومه اصطلاحاً:

أمّا الإنشاء اصطلاحاً فهو يدلّ على كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب؛ ويعتمد على دافقات شعورية لا يمكن تكذيبها، وقد علّل البلاغيون عدم احتمال التكذيب والتصديق في الإنشاء لأنّه يدلّ على حدث لم يقع من قبل. وفرّقوا بين الخبر والإنشاء اعتماداً على ذلك. فالقزويني يقول: "وجه الحصر أنّ الكلام إما خبر أو إنشاء لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أولاً تطابقه أولاً يكون لها خارج. الأول: الخبر، والثاني: الإنشاء"<sup>(1)</sup>.

## 1.2.1. الإنشاء أقسامه وأغراضه البلاغية

وينقسم الإنشاء على قسمين: طلبي وغير طلبي.

## 1.1.2.1. الإنشاء الطلبي أقسامه وأغراضه:

هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، نحو اعمل خيراً.

## 1.1.1.2.1. الأمر:

الأمر في البلاغة طلب فعل الشيء على وجه الاستعلاء. قال العلوي: "هو صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"<sup>(2)</sup>. وأظهر الأمور عند "السكاكي" أنّ أسلوب الأمر وضع لطلب الأمر على وجه الاستعلاء إلّا أنّه يخرج إلى معانٍ تعرف من قرائنه فقال: "لأمر حرف واحد هو اللام الجازم في قولك: ليفعل وصيغ مخصوصة سبق الكلام في ضبطها في علم الصرف وعدة أسماء ذكرت في علم النحو، والأمر في لغة العرب عبارة عن استعمالها أعني استعمال نحو لينزل ونزل ونزال وصه؟ على سبيل الاستعلاء. وإما هذه الصور والتي هي من قبيلها أهي

(1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبيدع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 189.

(2) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح/ عبد الحميد هندواوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، (د. ت)، ص 208.

موضوعه حقيقة لتبادر الفهم عند استماع نحو قم أو ليقم زيد إلى جانب الأمر وتوقف ما سواه من الدعاء والالتماس والندب والإباحة والتهديد على اعتبار القرائن".<sup>(1)</sup>

#### 1.1.1.1.2.1. أغراض الأمر

ما يهمننا في هذا المبحث هو خروج الأمر من الإيجاب والإلزام إلى معان أخرى تتضح من السياق كما سنبينه كآتي:

في قصيدة "في موكب هلال الصوم" لم تتوفر على أي من أغراض الأمر سوى غرض واحد وهو الأمر المراد به التمني، وسنقوم بالوقوف على أربعة نماذج شعرية من الأبيات التي احتوت الأمر المراد به التمني:

#### 1.1.1.1.1.2.1. الأمر المراد به التحسر:

إذا ما نظرنا في الديوان الشعري لـ "ابن الزقاق البننسي" نلاحظ فيه العديد من أمثلة لأساليب الأمر، حيث يقول الشاعر:

دُعْ ظبية الوعساءِ واعنِ لهذه  
فلكلّ أرضٍ يَمَمْتُ وَعَسَاءُ<sup>(2)</sup>

استعمل الشاعر في هذا النموذج الشعري فعل الأمر دُعْ، فالشاعر هنا يوجّه الأمر لنفسه فكأنّه يخاطب نفسه ويتحسر على تلك المحبوبة التي ارتحلت وفارقتة فيقول دُعْها تمضي لأي برٍّ ولأيّ مكان فكلّ الأمكنة وعساء أرض سهلة لينّة بالنسبة له، لأنّه لا يلاقي أي تعب أو كلّ في سبيل الالتحاق بمحبوبته وجوارها، فخرج غرض الأمر من الطلب إلى غرض آخر وهو غرض التحسر لأنّ المحبوبة تمضي إلى مكان آخر، ثم يحاول أن يسلي قلبه بأنّ كلّ أرض تمضي لها تلك الظبية؛ أي المحبوبة هي أرض سهلة الوصول والارتقاء بالنسبة له.

كما يقول أيضاً:

<sup>(1)</sup> أبو بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ، 1983م، ص313.

<sup>(2)</sup> ابن الزقاق، الديوان، ص65.

ولتَبِكِ من جَزَعٍ فَإِنَّ بُكَاءَنَا لمصارعِ الأحلامِ والأحسابِ<sup>(1)</sup>

يدعو الشاعر نفسه ويخاطبها فيقول لها بصيغة الأمر الذي فيه تحسر وتألم ولتبك أي أيتها النفس لمصارع الرجال ذوي الحسب والنسب والعزّ الذين راحوا وأخذهم الموت إلى دار أخرى غير هذي الدار، فخرج بذلك الشاعر من طلب الأمر إلى طلب التحسر والبكاء والتألم.

ويقول في موضع آخر:

فَمُ تَبْصِرِ الخفَرَاتِ حَوْلَكَ حُسْرًا لو كان يمكنُهُ الغدَاةَ قيام

ابتدأ الشاعر هذين البيتين المتتاليين بأمرين هما قَمَ واسمَعُ يدعو الشاعر بهذا الخطاب الرجل الذي يرثيه لم يذكر في الديوان اسم الرجل فيقول له قَمَ من موتك وانظر حولك وتبصر وأمعن النظر الخفرات فهم حسراً يكون عليك وعلى فراقك ثم يستدرك بقوله لو كان يمكنه الغداة قيام أي لو كان يمكنك القيام من قبره قَمَ وانظر في أمرهم وشأنهم واسمع كذلك عويل النساء وهي تبكي وتندم على موتك، والبكاء لم يتوقف عند البشر فقط بل بكت عليك الجبال وكل جماد، و هذا دليل على المكانة والشجاعة التي كان يحظى بها هذا الرجل بين قومه وربعه، فخرج الشاعر بهذا الأمر من غرضه الحقيقي وهو الطلب وهو طبعاً لا يطلب القيام لشخص ميت وإنما أراد التحسر والتألم على رحيله ويصور لنا مشهد الفراق وأثر الفاجعة على البشر والحجر.

#### 2.1.1.1.2.1. الأمر المراد به الافتخار والاعتزاز

نجد هذا النوع من الأمر في قول الشاعر:

سائلٌ بهم كلَّ عِراضٍ ومنصليّ تُخبركَ بالمأثراتِ السُمرُ والقُضْبُ<sup>(3)</sup>

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص102.

(2) المصدر نفسه، ص265.

(3) المصدر نفسه، ص90.

ابتدأ الشاعر بيته بفعل الأمر سائل بمعنى اسأل، يريد الشاعر من المتلقي أن يسأل كل عرّاص رمح ومنصلت ماضٍ في الضرب؛ أي اسأل الرماح والسيوف تخبرك بمآثر "أبناء حمير" وهو بهذا يدعو كل مستمع لشعره أن يعرف حقّ ومقدار هؤلاء القوم فهم في الوعي معروفون وشهرتهم تجوب الآفاق، حيث دلّت عليهم الرماح والسيوف، فخرج الشاعر بهذا الغرض من حقيقة الأمر إلى غرض الاعتزاز والافتخار الأمر المراد به الدّعاء والاستبشار: وهو خروج الأمر من غرضه الحقيقي وهو طلب تنفيذ أمر ما إلى غرض الدّعاء.

وهو في قول شاعرنا "ابن الزّقاق":

فابشر فدارُ الخلدِ منك بموعِدٍ      واهناً ففيها غبطةٌ ودوام<sup>(1)</sup>

نرى في هذا البيت الذي ذكرناه أنّ الشاعر أورد فعلي الأمر ابشر واهناً، وهو مستمر في خطابه لهذا الرجل الميت الذي يدعو له بطريقة التبشير والتهنئة بأنّه في دار الخلد الجنة التي هي في موعد ليس ببعيد عنه، حيث فيها الغبطة الدائمة والفرح والسرور، فهو بهذا لا يطلب منه أن يستبشر ولا يهنئه لأنّه شخص مات وانقضى أمره وإنّما يدعو له بذلك بطريقة غير مباشرة.

### 3.1.1.1.2.1. الأمر المراد به النصّ والإرشاد

وهو خروج الأمر من الطلب إلى غرض آخر وهو غرض النصّ والإرشاد.

يقول "ابن الزّقاق" في نونيته:

الجيشُ يُملِي نَصْرَهُ الْمَلَوَانِ      فافتكْ بكلّ مهنّدٍ وسِنانٍ  
واجنبْ إلى الهيجاءِ كلّ كَتِيبَةٍ      واخفضْ إلى الهيجاءِ كلّ عِنانٍ  
وارجمْ شياطينَ الوعي بكواكبٍ      تمحو الظلالَ إذا التقى الجمعان<sup>(2)</sup>

(1) ابن الزّقاق، الديوان، ص265.

(2) المصدر نفسه، ص266.

ذكر الشاعر في هذه الأبيات الثلاثة أفعال الأمر افتك، أجنب، اخفض، أرجم، وبهذا تكون كل هذه الأبيات جملاً طلبية تعتمد الأمر، لكن هذا الأمر خرج عن حقيقته إلى غرض النصيح والإرشاد، فهو ينصح كل فارس وكل فتى يريد أن يدخل ميدان الوغى والحرب بعضاً من النصائح من بينها قال وارجم شياطين الوغى بكواكب؛ فالشاعر أراد بهذا الأمر أن ينصح ويرشد كل فارس إلى ما يجب أن يفعله وقت الحرب والنزال.

### 2.1.2.1. الاستفهام

#### مفهومه لغة:

الاستفهام هو طلب الفهم، وقد ورد تعريف لغوي للاستفهام في لسان العرب بمعنى: "استفهمه، سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء فأفهمته تفهيماً"<sup>(1)</sup>، وكذلك الفهم لغة بمعنى "تصور المعنى في لفظ المخاطب"<sup>(2)</sup>. هذا فيما يخصّ التعريف اللغوي للاستفهام.

#### مفهومه اصطلاحاً:

ونرى بأنّ الاستفهام عند النحاة والبلاغيين بمعنى طلب الفهم<sup>(3)</sup>، وكذلك عرفه إحسان عباس بقوله: "هو طلب الفهم، وهو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به"<sup>(4)</sup>. وعليه فإنّ الاستفهام هو طلبك الفهم والاستخبار عن شيء لم يحصل لك العلم به من قبل.

### 1.2.1.2.1. أدوات الاستفهام:

أما عن أدوات الاستفهام فهي: حرفان وهما الهمزة وهل والباقي عبارة عن أسماء وهي: "من، ما، متى، أين، أيان، أتى، كيف، وكم وأي"<sup>(5)</sup>.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف، ه، م)، مج2، ص459.

(2) الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص93.

(3) ينظر: عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط6، 1985م، ص127.

(4) إحسان عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997، ص173.

(5) المرجع نفسه، ص173.



### 2.2.1.2.1. أغراض الاستفهام:

في حين قد تخرج ألفاظ الاستفهام عن معناها الأصلي، للدلالة على أغراض أخرى مع الاستفهام، وإذا ما تأملنا القصيدة نرى بأن الاستفهام وظّف في 5 مواضع جاءت متعدّدة الأغراض، لذلك كان لزاماً علينا التفصيل أثناء ذكرهم:

#### 1.2.2.1.2.1. الاستفهام المراد به التّمني

وهو خروج الاستفهام من الطلب إلى غرض آخر وهو غرض التّمني، وهو ما نجده في قول الشاعر:

هل تُبلغنّ الطاعنين تحيةً ريحٌ تهبُّ مع الأصيلِ رُخاء<sup>(1)</sup>

جاء الاستفهام في هذا البيت بأداة الاستفهام (هل)، وفي هذا البيت نلاحظ أنّ الشاعر يتمنّى من أنفاسه المتصاعدة أن تبلغ المحبوبة تحية، وهذا الأمر مستحيل لكنّ الشاعر يتمنّى أن تصل محبوبته التّحية لتعي وتعلم مدى تعبهِ وشوقها لها، فهو لا يمل في سبيل الوصول إليها ولا يجد أي صعوبة في الرقي نحوها بكل عزيمة أبيّة، فاستعمل الشاعر أسلوب الاستفهام الذي خرج به من حقيقته طلب الإفهام إلى غرض آخر وهو غرض التّمني.

ويقول في بيت آخر:

من مبلغُ الزّهراء أنّي راتعٌ منها بروضِ أزاهرِ الآدابِ (2)

يتساءل الشاعر في هذا البيت بأداة الاستفهام من فيقول من مبلغ الزّهراء أنّي راتعٌ، فهو لا يريد أن يجد جواب لسؤاله بمن وإنّما تساءل الشاعر وهو في الحقيقة يتمنّى أن يتم إبلاغ الزّهراء أنّه راتعٌ منها بروض من الزهر والحدائق، فهو يتمنّى أن تصلها رسالته بأنّه

(1) ابن الزّقاق، الديوان، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

راتع من الزهراء وهي خطبة شبّهت بالدرة، فخرج من غرض التساؤل الحقيقي إلى غرض التّمني بأن يتمنى أن تصله رسالته من شدة إعجابه بها.

#### 2.2.2.1.2.1. الأمر المراد به التقرير

كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾<sup>(1)</sup>

كذلك يقول الشاعر:

وكيف بهذا الموتِ إن كان صبرُكم      وفيه لبانات لكم ومآربُ  
وكم مَشْرَعٍ حامت عليه نفوسكم      ولا ماءً إلا المُرَهفاتُ القواضبُ<sup>(2)</sup>

استعمل الشاعر في هذه الأبيات أدوات الاستفهام (كيف وكم) فخرج الشاعر باستعماله لأدوات الاستفهام من طلب الاستفهام إلى غرض التقرير، فهو في عرض رثائه لمن فقده، إلا أنه في الوقت نفسه أعاد وجهته الشعريّة إلى أهل الميت يحاول أن يعزيهم في فقدهم، فبدأ في تذكيرهم بمناقبهم وأنهم أهل صبر وأهل حرب وأهل عزائم عالية، فخرج الشاعر من طلب الفهم إلى غرض التقرير وتعداد مناقب القوم في العزيمة والحرب والصبر.

كما نجد هذا النوع من الاستفهام في قول شاعرنا "ابن الزقاق":

كم خطب المجدُ له صارمٌ      في منبرٍ من كفّه يخطبُ<sup>(3)</sup>

جاء الاستفهام بصيغة التقرير في هذا البيت، فالشاعر استعمل أداة الاستفهام كم فهو بيثنا تقريراً أو إخباراً بأن هذا الممدوح لم يسم هذا الممدوح باسمه تصريحاً وإنما أشار إلى أنه من بني عبد العزيز، فهو يقرّ بأنّه ذو صفات بلغت عنان المجد والفخر والرفعة فكفّه وحدها منبر يحكي عن مآثره ومثالبه العظيمة، فكم هنا لا يريد بها الشاعر طلب الفهم والعدد وإنما أراد بها أنها عديدة ومتنوعة وكثيرة، فخرج بذلك الاستفهام من غرضه الحقيقي إلى غرض آخر وهو التقرير.

(1) الشرح/1.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص112.

(3) المصدر نفسه، ص83.

ويقول في بيت آخر من قصيدة أخرى:

كم صرّف الجيش منهم قادة فهُمْ وأحرزَ المجدَ منهم سادة نُجِبُ<sup>(1)</sup>

استعمل الشاعر في هذا المثال الشعري أداة الاستفهام (كم) وهذه الأداة تبحث في الكمية أي العدد بعبارة مباشرة، فهو في حقيقة الأمر لا يريد معرفة عدد الجيش الذي صرّفه وكم أحرز أمجاداً وإنما أراد أن يعدّد ويقرر مثالب الرجل بأنّها عديدة فكم من جيش دليل على أنّها جيوش عديدة وكم من مجد دليل على أنّها أمجاد، والشاعر في هذا البيت يثني على بني داود بأنّ الرجل منهم يصرف جيوشاً ويحرز ألقاباً فهم معشر من قوم ذو شجاعة ونخوة وفروسية وجاهزية في الحرب ولهم أمجاد فيها لا تعدّ ولا تحصى، فخرج "ابن الزقاق" بهذا الاستفهام من غرضه الحقيقي إلى غرض آخر وهو غرض تقرير المناقب والخصال.

ويقول أيضاً في مدح "أبا زكرياء يحيى بن علي":

كم فتكةً بسيوفه وصِعادِه يُمضي بها العزماتِ منه مُدججُ<sup>(2)</sup>

ابتدأ الشاعر بيته بأداة الاستفهام (كم) و(كم) مخصوصة للسؤال عن العدد، لكنّ شاعرنا لم يرد أن يُجاب على سؤاله بكم كانت فتكاته بالسيف وكم كانت فتكاته بالصعاد الرّماح، لكنّه أراد إخبارنا وتقديم تقرير لنا بأنّها فتكات عديدة وكثيرة بسيف ورماحه، فخرج الشاعر بهذا من الغرض الأساسي للاستفهام إلى غرض آخر وهو غرض التقرير.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص90.

(2) المصدر نفسه، ص117.

### 3.2.2.1.2.1. الاستفهام المراد به التعجب:

نحو قوله تعالى: ﴿مَالِ هَذَا الرَّسُولِ يَأْكُلُ الطَّعَامَ وَيَمْشِي فِي الْأَسْوَاقِ﴾<sup>(1)</sup>، وهذا الغرض من أسلوب الاستفهام يخرج من غرضه الحقيقي وهو طلب الإجابة إلى التعجب، وهذا ما نعثر عليه في قول الشاعر:

أحقاً فتى الفتيان سُلِّمَ للردى وأسلمه جيرانه والأقارب<sup>(2)</sup>

جاء الاستفهام في هذا البيت لغرض التعجب، فلقد استعمل الشاعر أداة الاستفهام "أ" الهمزة للاستفهام وغرضه ليس البحث عن إجابة وإنما من أجل التعجب والدهشة، هل حقاً فتى الفتيان مات أم أنه خبر مكذوب؟ فالشاعر متعجب مندهش من الخبر وكأنه وقع كالصاعقة عليه لا يدري أيرد الخبر ويكذبه أم ماذا يفعل، فهو يتمنى بذلك أن يكون الخبر كاذباً ليتفادى الفاجعة التي وقعت على قلبه.

### 4.2.2.1.2.1. الأمر المراد به التّحسر

نراه في قول الشاعر "ابن الزقاق":

أكانا على وعدٍ من الموتِ صادقٍ فخانهما وعدٌ من العيشِ كاذبٌ<sup>(3)</sup>

استعمل الشاعر في هذا البيت للاستفهام الهمزة (أ)، فهو يتساءل أكان هذا الفتى على وعد بينه وبين الموت وكان هذا الوعد وعداً صادقاً لا شك فيه، وفي مقابل هذا الوعد الصادق وعد بالعيش ظهر بأنه وعد مكذوب ولا صدق فيه، فالشاعر من شدة أساه وحزنه وتحسره يتساءل لأجل التّحسر على هذا الفتى الذي عاش على وعد بالحياة ثم استفاق على أنه وعد كاذب وأن وعد الموت كان صادقاً.

ويقول في بيت آخر:

(1) الفرقان/ 7.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص106.

(3) المصدر نفسه، ص111.

أيقعدُ العجزُ بي عن خَوْضِ مُظْلَمَةٍ ومقعدُ الكرماءِ السَّرجُ والكور<sup>(1)</sup>

يقدم الشاعر بين أيدينا في هذا البيت أسلوب الاستفهام الذي استعمل فيه أداة الاستفهام "أ" الهمزة، ليتساءل متحسراً مستغرباً أيقعني هذا العجز عن خوض الحروب والوعى، فليس هذا مقعدي ومكاني وإنما مقعدي ومكاني في سرج الحصان ورحل الناقة للدلالة على الفروسية والتّرحال والضرب في الأرض من أجل الحرب ومغامرات الصيد.

ويقول الشاعر (2):

أين الذي هدمت صوارمه الطلّى	وغدا بتشييد العلّا كفيلاً؟
أين الذي ملكت علاه نواظراً	ومسامعاً وقرائحاً وعُقولاً؟
من ذا يسدّ مكانه في غارة	تركت سوابقها الحزون سهولاً؟
أم من ينوب منابه لحواث	تذرّ العزيز بحكمهنّ ذليلاً؟
أولم يكن يغشى الحروب منازلًا	فيشبهها بحسامه مسلولاً؟
أو ما غدا بجياده فتبخترت	مرحاً ورجعت الغناء صهيلاً؟
ما باله نبذ السوابغ والقنا	وأقام عن شغل بها مشغولاً؟
ما باله ترك الجفون سحائباً	ما باله ترك الجسوم طلّولاً؟

استعمل الشاعر في هذه المجموعة من الأبيات المتتالية أسلوب الاستفهام في بداية كل بيت، مستعملاً أدوات الاستفهام (أين، من و ما) للدلالة على الاستفهام، لكنّ غرضه لم يكن البحث عن الإجابة من خلال هذا الكم من التّساؤل وإنما أراد التّحسر على الرّجل أرقم بن لبون، فهو في هذه القصيدة يرثيه رثاءً يتحسّسه المتلقي في كلّ بيت وفي كلّ حرف من حروف القصيدة، وخاصة حينما بدأ الشاعر في مقطوعة من التّساؤلات التي تنمّ على حسرة وتألّم الشاعر لفقده، وكأنّه لا يصدق خبر وفاته، فيضرب هنا وهناك بكلّ الأسئلة

(1) ابن الزّقاق، الدّيان، ص183.

(2) المصدر نفسه، ص 245.

والاستفهامات في حيرة من أمره، فالمفقود غال عليه، وهذا ما دلّت عليه كميّة الاستفهامات التي أوردتها واحدة تلو الأخرى.

### 3.1.2.1. النداء:

إن النداء "هو طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص، وإنما يصحب في الأكثر الأمر والنهي... وقد يجيء معه الجمل الاستفهامية الخبرية"<sup>(1)</sup>.

### 1.3.1.2.1. أدوات النداء:

يتحقق النداء بمجموعة من الأدوات ألا وهي: يا، أيّا، هيا وأي، والهمزة وتستعمل يا وأيّا وهيا لنداء البعيد حقيقة<sup>(2)</sup>، ونحن في دراستنا لديوان "ابن الرقاق البنسي" لاحظنا أنّ النداء الذي وظف فيها يعتمد على أداة على ثلاث أدوات نداء وهي يا وأيّا و "أ" الهمزة.

### 1.1.3.1.2.1. النداء بيا

قول الشاعر:

يا كوكباً بهر الكواكب نورُهُ  
ومحا دجى الحرمان منه ضياءُ<sup>(3)</sup>

استعمل الشاعر للنداء في هذا البيت الأداة يا وهي أداة مخصوصة لنداء القريب والبعيد، وهو يقصد بالكوكب "أبا عبد الملّيك" فهو يرمز له بالكوكب ويخاطبه، ويمدحه بأنّه بهر الكواكب الأخرى وسطع عليها بنوره الذي لا نظير له، وكأنّه شبهه بالشّمس التي يسطع نورها على كلّ الكواكب وضياؤه محا دجى الحرمان في كلّ مكان، وهو مدح جليل عظيم في حقّ "أبا عبد الملّيك".

من الملاحظ أنّ لهذه الأداة نماذج في القصيدة قد بلغت ما يقارب خمسة أمثلة؛ نذكر

منها:

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص397.

(2) ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص89.

(3) ابن الرقاق، الديوان، ص65.

يا ابن الذي علمت معدّ فضله      وسوى معدّ فيه وهي سَوَاءُ  
وابن الذي قد ألحقت في حكمه      من عدله بأولي القوى الضعفاء<sup>(1)</sup>

استعمل الشاعر في البيت الأول أداة النداء (يا) أما في البيت الثاني فأخفاها، ولكنّه دلّ عليها بعطف البيت الأول على الثاني مع تكرير نفس المنادى (ابن الذي) ، فهو ينادي على الذي علمت معدّ فضله، وأي شخص تعلّم معدّ فضله إلا و كان وجيها رفيع النسب والخصال، والمقصود في البيت "أبو عبد الملك"، والذي خاطبه في هذه القصيدة بـ "أبا عبد المليك" وكما ذكرنا آنفا هو من وجهاء بلنسية بل من زعمائها، فحاول الشاعر ووفق لدرجة كبيرة في هذه الأبيات أن يبيّن فعلى قدر ومكانة الرّجل ويمدحه بمدح لا يليق إلاّ به-على حسب رأي الشاعر نفسه-

ويقول في بيت آخر:

يا لائميّ غداة البين لومكما      لنار قلبي على شحط النوى حصب<sup>(2)</sup>

كذلك استعمل الشاعر في هذا المثال أداة الاستفهام (يا) وهي للمنادى القريب والبعيد، وهو بهذا الأسلوب يخاطب لائمه غداة البين والفراق، لكنّ هذا اللوم والعتبى كان في داخله، فهو في حوار داخلي بينه وبين نفسه تأنّبه، لكنّه يردّ على أنّ النار التي في قلبه على النوى والبعد والفراق هي متّقدة متأججة بسبب هذا البعد والنوى والفراق.

#### 2.1.3.1.2.1. أداة النداء أيا:

نلمسها في قوله:

أيا ابنة القوم كم يُعزى السّماحُ لكم      ونيلُ وصلكم المرجو محظور<sup>(3)</sup>

(1) ابن الزّقاق، الديوان، ص68.

(2) المصدر نفسه، ص89.

(3) المصدر نفسه، ص181.

استعمل الشاعر أداة مغايرة للنداء وهي أيا لتوجيه النداء لابنة القوم والمقصود بها محبوبته التي يتغزل بها، ليشد انتباهها إلى أن وصلها المرجو محذور وصعب المنال وليس بالأمر الهين التي تراه هي.

#### 3.1.3.1.2.1. أداة النداء أ الهمزة:

وهذا النوع من النداء موجود في قول الشاعر:

أخيَّ إنَّ الدَّهرَ يعجبُ صرفُهُ      من طول دأبكَ قس البكاءِ ودابي<sup>(1)</sup>

استعمل الشاعر في هذا البيت لأسلوب الاستفهام الأداة الهمزة "أ"، وهي أداة لنداء القريب، فهو ينادي أخاه ناصحاً إيَّاه بأنَّ الدَّهرَ عجيب تصريفاته.

#### 4.1.2.1. التمني:

المراد بالتمني "توقع الأمر المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله: إمَّا لأنه مستحيل، وإمَّا لأنه ممكن غير مطموح في نيته"<sup>(2)</sup>.

كما أنَّ هناك تعريف مفصل لهذا النوع من الإنشاء الطلبي في كتاب "البلاغة العربية" لحبكة الميداني يقول فيه: "أما التمني: فهو طلب أمر محبوب أو مرغوب فيه، ولكن لا يرجى حصوله في اعتقاد المتمني لاستحالته في تصوُّره، أو هو لا يطمع في الحصول عليه، إذ يراه بالنسبة إليه متعذراً بعيد المنال"<sup>(3)</sup> وبهذا يكون التمني طلب أمر محبوب أو مرغوب في النفس بشدَّة، لكن أمر حصوله ووقوعه أمر مستبعد فهو يتمناه من باب أنه مأمول في وقوعه.

#### 1.4.1.2.1. أدوات التمني:

وللتمني أداة واحدة فقط وهي كلمة "ليت"، وقد يتمنى بهل، ولو، ولعل، لغرض بلاغي، فالأداة ليت أصلية في التمني، وأما الباقي فهي غير ذلك.

(1) ابن الرقاق، الديوان، ص105.

(2) أحمد مطلوب، أساليب البلاغة، وكالات المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص127.

(3) عبد الرحمن حبكة الميداني، البلاغة العربية، ص251.



أمّا الأحرف غير الأصلية النائية عن ليت، بحيث يُتمنى بها لغرض بلاغي؛ هي:  
لو، هل، هلاً، ألا، لولاً، لوماً<sup>(1)</sup>.

في حالة ما إذا تفحصنا الديوان "ابن الرّفاق البنّسي" ملياً ننتهي إلى أن الشّاعر لم  
صرّح بالتّمني في ثلاث مواطن وهي كالآتي:  
يقول الشّاعر:

فليت العلّا إذا جفّ منهنّ جانبُ      تَبَقَى على عهد الغضارة جانبُ  
وليت بحار الجوادِ إذ غاض ماؤها      تدومُ لنا تلك العهادُ الصّوائِبُ<sup>(2)</sup>

استعمل الشّاعر في هذين البيتين المتتاليين أداة التّمني ليت، الأول تمنى فيه أن يبقى  
جانب من العلّا إذا جفّ الجانب الآخر منه، والثاني ليت بحار الجواد الكريم إذا غاضت  
مياهه من الجود أن تدوم بيننا وبينه تلك العهود والمودة والقربى بيننا وبينه.

وفي بيت آخر يقول:

وقد أبصرت عيني وأصغت مسامعي      لو أنّ صفاةً للفؤادِ تليّنُ<sup>(3)</sup>

استعمل الشّاعر أداة التّمني (لو) في هذا البيت للدلالة على أسلوب التّمني، إذ يتمنى  
أن تصفو القلوب بالوداد وتلين مع بعض، فهو يحدثنا بأنّه أبصر كثيراً من أمور الدّنيا  
وخطوبها لكنّه يتمنى أن جلّ القلوب تلين مع بعض بالوداد والإخاء ونبذ الغلّ والعداوة.  
ويقول:

ألا ليت شعري والظّنون كثيرةٌ      أهزلُ جنى هذي القطيعةَ أم جدُّ<sup>(4)</sup>

استعمل الشّاعر في هذا البيت عبارة غالبية الشّعراء القدماء يستعملونها وهي ألا ليت  
شعري ومعناها ليت عمري، فالشّاعر بعبارة غير مباشرة يتمنى أنّ هذه القطيعة لم تكن أنن

(1) ينظر: عبد السّلام هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، 2001م، ص17.

(2) ابن الرّفاق، الديوان، ص111.

(3) المصدر نفسه، ص277.

(4) المصدر نفسه، ص287.

الوصل حل محلها والقرب، فيتساءل متعجباً مستغرباً أجنّت هذه القطيعة هزلاً أم جدّاً، فالظّنون بين المتحابين كثيرة والواشون يعملون على القطيعة والبعد، فهو يتمنى بتلك العبارة أنّ تلك القطيعة لم تكن.

#### 5.1.2.1. النّهي

قدّم "مصطفى المراغي" تعريفاً مبسطاً له حيث يقول فيه: "هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وليس له إلا صيغة واحدة هي المضارع مع "لا" الناهية"<sup>(1)</sup>، كما قدّم له بسيوني عبد الفتاح تعريفاً مستفيضاً إلى حدّ ما؛ يقول فيه: "هو كل أسلوب يطلب به الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام، فيكون من جهة عليا إلى جهة دنيا منهيّة، وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية"<sup>(2)</sup>، وعلى هذا الأساس فالنهي صيغة واحدة متمثلة في "لا".

#### 1.5.1.2.1. أغراض النّهي

إن أغراض النّهي "قد تخرج هذه الصيغة عن أصل معناها إلى معان أخرى تستخرج من سياق الكلام"<sup>(3)</sup>. وللنّهي عدّة أغراض في الجملة الإنشائية، لكننا سنتحدّث في بحثنا هذا عن الأغراض التي جاءت في القصيدة:

#### 1.1.5.1.2.1. النّهي المراد به التحذير والوعيد: يخرج النّهي عن معناه الحقيقي إلى

معنى التحذير والوعيد، ومن أمثلة ذلك:

يقول:

لا تتكرّر بديع النّظم من أدبي      فالدرّ ليس بمكنونٍ على الفلق<sup>(4)</sup>

(1) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، ط1، 2010م، ص 67.

(2) بسيوني عبد الفتاح، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل علم البيان، دار المعارف الثقافية، الاحساء، المغرب، ط2، 1998، ص 71.

(3) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 82.

(4) ابن الزّقاق، الدّيون، ص 221.

أسلوب النّهي نجده في بداية هذا البيت بقوله لا تتكرّن، فهو ينهي خصمه ومن ينتقده أن ينكر عليه بديع النّظم والشّعر من أدبه، ثم يضرب له مثالا بالدّر الذي هو ليس بمكنون عن الفلق، ولقد خرج الشّاعر من النّهي في حقيقته إلى غرض التحذير والوعيد من أن ينتقص من نظمه وأدبه.

ويقول شاعرنا أيضا من القصيدة نفسها:

فلا تمدّن باع العُجبِ إنّ لها عُقبى توجّج نار الضّغن والحنق<sup>(1)</sup>

وهذا النوع من الأغراض التي يضمنها النّهي -غرض التحذير- حيث جاء النّهي في هذا البيت في قول الشّاعر لا تمدّن، حيث اللام هنا هي أداة نهي في هذا المثال، فقدم الشاعر التّحذير والوعيد لخصمه بأن لا تأخذه باع العُجبِ بنفسه فلها عقبى توجّج نار الغضب والحنق في نفس من يصارعه فيبطش به، حيث خرج الشّاعر بغرض النّهي من معناه الحقيقي إلى غرض التّحذير والوعيد من أن تأخذه باع العجب فتأكله نار الحنق والضّغن.

#### 2.1.5.1.2.1. النّهي المراد به النّصح والإرشاد:

ويقول شاعرنا "ابن الرّقاق" في بيت موال:

لا تسقني الخمر إذا بعدها قد فعلت ما تفعل الكأس<sup>(2)</sup>

فالشّاعر ينهي نديمه ومن بمجلس الخمر أن يسقيه الخمر، لأنّ من محبوبته قد فعلت به الأفاعيل حتّى كأنّه أسكر من خمر أجفانها وخديّها، لذلك ينصحه بأن لا يسقيه الخمر لأنّ خمرة العشق قد فعل به ما تفعل الكأس.

ويقول في آخر موضع للنّهي:

هذا هو البدر وعُصن النّقا فلا تكن فيه من الممترين<sup>(3)</sup>

(1) ابن الرّقاق، الدّيون، ص221.

(2) المصدر نفسه، ص191.

(3) المصدر نفسه، ص271.

استعمل الشاعر للنهي في هذا البيت اللام لا في عبارة لا تكن، فالشاعر ينهى نفسه - في حوار داخلي - على أن يكون من الشاكين الممترين أي أنه يؤكد على أن المقبل نحوه هو البدر وغصن النقا وليس شخصا آخر، والمقصود بهذا هي محبوبته يتغزل بها.

### 3.1.2.1. الإنشاء غير طلبي أقسامه وأغراضه

هو ما لا يستدعي مطلوبا نحو، أكلت وشربت، ونعم الطالب زيد. ولإنشاء غير الطلبي صيغ كثيرة، كأفعال المدح والذم كنعم وبئس، وكفعلي التعجب وكأفعال المقاربة كعسى واخلولق وكصيغ العقود: كبعت واشتريت، والقسم. واستبعد البلاغيون هذا النوع من مباحث علم المعاني لأن هذه الأساليب أخبار نقلت إلى الإنشاء.

كما يقول صاحب كتاب شرح التلويح على التوضيح أن الإنشاء إن لم يكن طلبا كأفعال المقاربة وأفعال المدح والذم وصيغ العقود والقسم ورب ونحو ذلك، فلا يبحث عنها ها هنا، لقلة المباحث البيانية المتعلقة بها أو لأن أكثرها في الأصل إخبار نقلت إلى معنى الإنشاء<sup>(1)</sup>.

والمراد بقوله: "أكثرها" أن أغلب الإنشاء غير الطلبي خبر، وهنا يستثنى أفعال الرجاء والقسم، وأما قصده بقلة المباحث البيانية قلة ورودها في لسان العرب. سيقصر بحثنا في الإنشاء الطلبي الكائن في أربعة أساليب: الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء. وغير الطلبي في صيغ المدح، الذم، القسم والتعجب.

والمقصود بالإنشاء غير الطلبي في علم البلاغة هو ما لا يستدعي مطلوبا، إلا أنه ينشئ أمرا مرغوبا في إنشائه، وله أنواع وصيغ تدل عليه<sup>(2)</sup>، كما نجد له تعريفا آخر في كتاب الإحاطة في علوم البلاغة، حيث يقول مؤلفه: "هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بصيغ المدح والذم والعقود والقسم والتعجب والرجاء ويكون أيضاً برُبّ

(1) سعد الدين التفتازاني، شرح التلويح على التوضيح، مكتبة صبيح، مصر، ج1، (د. ط)، (د. ت)، ص 389.

(2) حبنكة الميداني، البلاغة العربية، ص 224.

ولعلّ وكَم الخبرية<sup>(1)</sup>، فمن خلال المقارنة بين التعريفين يسترعي انتباهنا أن التعريف الأول أشار إلى الأنواع والصيغ التي تدخل ضمن الإنشاء غير طلبية لكنه لم يذكرها على وجه التحديد، وأما في التعريف الثاني فقد ذكرها وبينها وعدّها.

من الملاحظ على علماء البلاغة -وبخاصة علماء المعاني- أنهم أولوا اهتماما كبيرا بالشطر الأول من الجملة الإنشائية ألا وهو الإنشاء الطلبية، في حين أن الإنشاء غير طلبية قد بخسوه حقه من الدراسة والشرح والتحليل<sup>(2)</sup>.

### 1.3.1.2.1. المدح

يأتي المدح والذم على شكل أفعال و صيغ، نذكر منها على سبيل الحصر والتحديد: نَعَمْ وبَيْس، وهما كلمتان وضعتا للمدح العام والذم العام، واختلف النحاة في أصل هذين الكلمتين، فالكوفيون ذهبوا على أنهما اسمان، والبصريون ذهبوا على أنهما فعلا<sup>(3)</sup>.  
المدح بـ نَعَمْ: نحو قولك: نِعَم الحياة حياة الصالحين.

ونلمسها في القرآن الكريم في قوله تبارك وتعالى: ﴿وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَنُبَوِّئَنَّهُم مِّنَ الْجَنَّةِ غُرَفًا تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا نِعَمَ أَجْرَ الْعَمَلِ﴾<sup>(4)</sup>.  
وإذا ما تتبعنا ديوان "ابن الرزاق البلسي" نستخرج منها مثالا وحيداً، وهو موجود في قول الشاعر:

واقفتُ منه على الأهوال ذا ثقةٍ نَعَمْ الرفيقُ حُسامُ الحدِّ مطرورُ<sup>(5)</sup>

استعمل هنا الشاعر "ابن الرزاق" صيغة المدح نعم وهو فعل ماضي جامد لإنشاء المدح، أما المخصوص بالمدح في هذا المثال الشعري هو الرفيق والرفيق هنا المقصود به

(1) عبد اللطيف شريقي وزبير دارتي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، لبنان، (د. ط)، 2008، ص 28.

(2) ينظر: محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص 240.

(3) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 100.

(4) العنكبوت/58.

(5) ابن الرزاق، الديوان، ص 182.

السيف، فهو يمدح رفيقه مستعملاً صيغة المدح من خلال الفعل نعم لإنشاء المدح، يمدحه كونه قد يحميه من كل الأهوال وهو ذو ثقة عنده فنعم السيف الذي يكون حدّه. أمّا فيما يخصّ الدّم لم نعثر على مثال واحد من الديوان على أسلوب الدّم على عكس القسم، فلقد حصلنا على أكثر من أربعة نماذج.

### 2.3.1.2.1. القسم:

يقول حبنكة الميداني في تفصيل القسم: "وله صيغ كثيرة منها: أقسم بالله لفعلتُ أو لأفعلن، أحلفُ بالله لأفعلن أو لتفعلن، -أشهد لأفعلن- أشهدُ الله لأفعلن- علم الله أو يعلم الله لأفعلن ويختصر العرب عبارات القسم فيحذفون منها فعل القسم، ويشرون إليه بأداة كحرف القسم مثل والله وبالله وتالله..."<sup>(1)</sup>.

وعلى هذا الأساس وبالنظر في ديوان "ابن الزقاق" نعثر على عدّة نماذج للقسم نذكر منها أربعة للشرح والتوضيح وهي كالاتي:

يقول "ابن الزقاق":

تالله لو حازت الحميا ما حاز من بهجة وطيب<sup>(2)</sup>

يستعمل الشاعر في البيت الذي في الأعلى حرف القسم تالله لإنشاء القسم، فهو يقسم أنّه لو حازت الحميا ما حاز من بهجة وفرح وغبطة. ويقول أيضا:

أنّي لمثلي فيك كنتم الهوى والدّمع سكّب والحشا خافق<sup>(3)</sup>

يقسم الشاعر -بحرف القسم تالله- في هذا البيت على أنّه لم يكتب حبّه وهواه لمن يحبّ، ودليله الدّمع منهمر مسكوب والحشا يخفق حبّاً وهياماً وعشقا لها. ويقول:

(1) حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص227.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص97.

(3) المصدر نفسه، ص203.

قسماً لهَاتِيكَ المحاسنُ أفصحت بمثالب الشعراء والكتّاب<sup>(1)</sup>

يستعمل الشاعر في هذا البيت صيغة القسم قسماً لإنشاء القسم، فهو يقسم على أن فصاحة "أبا بكر" -الذي كتب رسالة لابن الرّاقّ- أنها أحسن وأبلغ وقد كشفت عن سيئات الشعراء والكتّاب حالما تتم مقارنتها معهم، فأسلوبها أفصح وأبلغ من فصاحة معشر الكتاب والشعراء في نظمهم.

ويقول أيضاً:

ووالله ما طرفي عليك بجامدٍ وهل تجمدُ العينان والقلبُ ذائبُ<sup>(2)</sup>

في هذا البيت استعمل الشاعر حرف القسم والله ليقسم على أن طرفه عينه لم ولن تكونا جامدتين على المحبوبة، ثم يتساءل متعجباً أيمن أن تجمد العينان وقلبه ذائب من فرط حبه وهيامه للمحوبة.

والمثمل لديوان "ابن الرّاقّ" يسترعي انتباهه كثرة الأسلوب الخبري خاصة الجمل الفعلية، أما بالنسبة إلى الأسلوب الطلبي فنجد الاستفهام كثيراً ومتنوعاً من ناحية أدوات الاستفهام بالدرجة الأولى، إضافة إلى النداء الذي جاء بالهمزة وبياء النداء وأياً، أما فيما يخص التمني والنهي كانا قليلين مقارنة بما سبق.

جاء الأسلوب الإنشائي غير طلبي في الديوان مكوّن من مثال وحيد عن صيغة المدح وصيغ القسم، حيث تابع "ابن الرّاقّ" مسيرة شعراء المشرق في أنهم كانوا يكثرّون من اعتماد أسلوب الإنشاء الطلبي والتركيز عليه وتهميش غير طلبي نوعاً ما، وهذا راجع إلى أن "ابن الرّاقّ" كان يحاكي في بداياته الشعرية أساليب النظم لكثير من الشعراء الأوائل ومحاولة الرقي بأسلوبه يجعله ندّاً للشعراء المشهورين القدامى.

(1) ابن الرّاقّ، الديوان، ص100.

(2) المصدر نفسه، ص108.

## 2. التعريف بنظرية الحقول الدلالية:

إن التحليل الدلالي لبنية اللغة، من الأمور الضرورية والأساسية في معالجة دلالة الكلمات سواء كانت الدراسة تاريخية أم مقارنة أو تقابلية<sup>(1)</sup> هذا ما أدى إلى ظهور نظرية الحقول الدلالية هذه الأخيرة هي التي تحدد الدلالة وعناصرها بطريقة موضوعية.

فالحقل الدلالي هو مجموعة من كلمات لها ملامح دلالية مشتركة يوضع غالبا تحت لفظ عام يجمعها ويحصل معنى الكلمة عند مجاورتها لكلمات أخرى أي إنه لفهم كلمة يجب فهم مجموع الكلمات المتصلة بها دلاليا الحقل الدلالي (semantic field) أو العقل المعجمي (lexical field) عند أحمد مختار هو مجموعة من كلمات ترتبط دلالتها وتوضح عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت مصطلح عام اللون وتضم ألفاظها مثل: أحمد، وأزرق، وأصفر، وأخضر، وأبيض... إلخ<sup>(2)</sup> وهذا يعني أنه ليست هناك وحدة تنتمي إلى حقل معين لا يصلح اغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة، وبهذا يستحيل أن تُدرَس المفردات مستقلة عن تركيبها<sup>(3)</sup>.

ويعرف أولمان الحقول الدلالية بقوله: "بأنه قطاع من المادة اللغوية ويعبر عن مجال صغير من الخبرة"<sup>(4)</sup>، وهدفا لفرض من الدراسة وتحليل الحقول الدلالية فهو جمع الكلمات وترتيبها حسب الحقل الدلالي.

(1) عمار شلوي، درعيات أبي العلاء المعري دراسة دلالية، الألفاظ الخاصة بالإنسان وحياته الاجتماعية والاقتصادية، ص78.

(2) أحمد مختار عمر، علم الدلالية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 5، 1998، ص79.

(3) المرجع نفسه، ص80.

(4) المرجع نفسه، ص79.



## 2.2. نظرية الحقول الدلالية عند العرب والغرب:

كان اهتمام العرب واضحاً بنظرية الحقول الدلالية، فمنهم من قام بتطبيق هذه النظرية على مجال واحد من المجالات الدلالية المتعددة من خلال كتاب معين من كتب التراث<sup>(1)</sup> فظهر الملامح الأولى لنظرية الحقول الدلالية عند العرب في وقت مبكر، وهذا راجع إلى تأليفهم للرسائل اللغوية المتنوعة والتي ظهرت مع بداية التدوين، ثم تصنيف المعاجم الموضوعية، بعد ذلك في هذا الميدان<sup>(2)</sup>.

من خلال التعريف يظهر أن الهدف من الحقول الدلالية هو هدف تعليمي يساعد الباحث والشاعر. وذلك بإمدادهم بالمصطلحات التي تكون أكثر ملاءمة لبحوثهم وعرض إبداعاتهم بإدراج صورة دقيقة وأنيقة حول ما يطرحونه.

والملاحظ أن اللغويين العرب القدماء تفتّنوا تطبيقياً وممارسة في وقت مبكر إلى فكرة الحقول الدلالية<sup>(3)</sup>، فجمعوا اللغة في مصادرها الأصلية ومناهجها الصافية وتميزهم بين أرباب الفصاحة وانتمائهم من البحث الميداني، فغلبت عليهم نزعة التصنيف، فأخذ كل عالم يجمع مادته في الموضوع الذي يود التصنيف فيه.

فمنها ما يدل على أنواع الموجودات مثل النباتات والحيوانات ومنها الإنسان والوحوش والطيور، وأنواع أخرى، وكذا الأخلاق والمشاعر مثل المكارم والمحاسن والمساوئ والفرح الحزن<sup>(4)</sup> لكن اللغويين العرب قد كانت لهم وجهة نظر مختلفة بالنسبة للغربيين وذلك لأسباب عديدة منها الزمان والمكان وتوسع أفاق الدرس الدلالي وعمق تقنياته بفضل التقدم العلمي

(1) ينظر: عبد المالك الثعالبي أبو منصور، بيتمة الدهر تسمية في محاسن أهل العصر، دار الكتب العلمية، دمشق، (د. ط)، (د. ت)، ص 71، 224.

(2) أحمد عزوز، جذور نظرية الحقول الدلالية في التراث اللغوي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 85، ص 76.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

(4) محمد مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية ومقارنة وعرض المنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، دار الفكر للطباعة، النهضة، ط 8، 1989، ص 307.

والمعرفي غير أن هذا لا يعني أنه يوجد خلل في ما قدمه العرب، ولكن بحوثاتهم المبكرة بالرسائل والمعاجم لم تصل إلى مستوى تأسيس نظرية قائمة بحد ذاتها بالرغم من هذا فإن التراث اللغوي يحمل في طياته أفكارا تحتاج إلى من يدرسها ويحللها<sup>(1)</sup> بحقل معجمي مشتمل على Wizzen-Kunst-Wisheit أي المعرفة وأوضح أنه حدث تغيير في معاني الكلمات الثلاث ضمن تحديد كل لبنة الكلمة ولرؤية العالم التي تعبر عنها وتعكسها<sup>(2)</sup>.

غير أن جاست تراير (JOST TRIER PORZIG) لم يكن العالم الغربي الوحيد الذي خاض في موضوع الحقول الدلالية فقط، بل اهتم بها أيضا هرذر (HERDER) في 1772 وهومبولت (HUMBOJDT) في 1836 وويسجر (LEWEISGERDER) وإيبسن (IPSEN) في 1924 وآخرون، غير أن من برزوا في تطبيق نظرية الحقول الدلالية في تحليلاتهم اللسانية هم ترايز وأولمان وجورن ماطر.

كما اهتم الباحثون بدراسة ألفاظ الأصوات والحركة وكلمات على ما قام به جورج مونان (GEORGES MOUNIN) وكذا معاني كلمات الألوان الأمراض، النبات، الأدوية وغيرها وأدت مثل هذه البحوث إلى التفكير في تأليف معاجم تتناول الحقول الدلالية<sup>(3)</sup>.

### 3.2. اللغة الشعرية

تعد اللغة الشعرية من أهم أدوات البنات الفني، وركنا جوهريا في الشعر، وهي مادته الخام التي يصنع منها الشاعر إبداعه الشعري، لأنها وسيلته في التعبير عن أفكاره ومشاعره، فهي أداة خلق وإبداع، حيث يكسبها الشاعر معان جديدة تفوق معانيها المعجمية، فاللغة الشعرية هي وثيقة الصلة بفن الشعر يقول أحمد سليمان الأحمد فيها: "إن فن الشعر هو أكثر ما يعني باللغة وجمالها وترفها وقدرتها على التعبير والايحاء"<sup>(4)</sup>

(1) منصور عبد الجليل، علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، ديوان مطبوعات الجامعة، 2010، ص 80.

(2) عمار شلوي، درعيات أبي العلاء المعري دراسة دلالية، الألفاظ الخاصة بالإنسان وحياته الاجتماعية والاقتصادية، رسالة ماجستير مخطوط، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1990، ص 31.

(3) أحمد عزوز، جذور نظرية الحقول الدلالية في التراث اللغوي العربي، مجلة التراث العربي، ص 79.

(4) أحمد سليمان أحمد، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، تونس، (د. ط)، 1983، ص 7.

فما يظهر أن اللغة الشعرية سحرها الإبداعي الذي يتخطى حدود التعبير العادي إلى الخلق الجمالي في النصوص، متعمداً على الجانب الخيالي والجمالي، من أجل التبليغ والتوصيل، ولهذا يذهب كمال أبوديب إلى أن اللغة الشعرية "قدرة عميقة على استبطان العالم فالشعرية هي نزوع الإنسان إلى خلق بعد ممكن"<sup>(1)</sup> وذلك من أجل وظيفة تواصلية بين المبدع والمتلقي، عن طريقه جمالية إبداعية للغة حيث يقول مصطفى ناصف: "بأن اللغة ليست مجرد أداة للتعبير أو توصيل رسالة مجهزة من قبل اللغة، لأن اللغة تولد معان لم يكن لها من قبل وجود، لها فاعليتها المقررة وهذه الفاعلية تعني بعبارة أخرى، أن التمييز البسيط بين الإشارة والتعبير أقل من أن يوضح مشكلة المعنى في الشعر خاصة".<sup>(2)</sup>

أي إن اللغة الشعرية تمتلك تلك القدرة للتعبير على إمكانية مع الوجود الإنساني وما يختلج في نفس الشاعر ووجدانه فهي تتخطى اللغة العادية، وذلك بخلق معان من تلك الألفاظ وإخراج منها معان بعيدا عن الحقيقة نابعة من الخيال وهذا ما ذهب إليه أدونيس في تعريفه للغة الشعرية بقوله: "إن اللغة الشعرية تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء بل عن علاقة ذاتية وهي علاقة احتمال وتخيل الأشياء فهي لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرها مجاز لا حقيقة".<sup>(3)</sup>

فاللغة الشعرية إذاً هي تلك الحادثة التي تمتلك بين يديها أعلى إمكانية للوجود الإنساني والتعبير عن تجربة الشاعر ووجدانه، وعاطفته، فاللغة الشعرية تتمتع بقيمة تعبيرية عالية عن تجربة الشاعر ورؤيته وتطلعه.

(1) موسى كراد، شعرية المقدمة الطللية عند عيسى كمال أبو ديب في الشعرية العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص143.

(2) كريت رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجاً، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص150.

(3) أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص111.

وما يظهر أن الشعر دائما في رحلة بحث دائمة لخلق معاني جديدة والكشف عن جوانب مكنونات داخل وعيه الفردي، وذلك بالكشف عن لغة جديدة، وذلك لأن كل تجربة ولها لفتها الخاصة ومعجمها الشعري الخاص.

إن اللغة ملكة الشاعر ولكل شاعر ملكته ولغته الخاصة التي يشكل من خلالها معجمه الشعري، "الذي يؤدي دورا رئيسا في الكشف عن عالم النص" وهذا من خلال تكرار بعض الدوال المعجمية أو مرادفاتها التي تندرج<sup>(1)</sup> تحت حقل واحد يكسب النص من خلاله جمالية. حيث يعرف بارفيلد (PARFILD) المعجم الشعري بقوله: "في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثيرها معانيها أو يراد بمعانيها أن تثير خيالا جماليا فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري".<sup>(2)</sup>

يظهر هنا أن المعجم الشعري عنصر مهم في بنية النص الشعري، ببنائه اللغوي والفني، هذه الأخيرة التي تتولد إلى ضمن نطاق لغة الشاعر الدالة والمعبرة عن مكنوناته لهذا فكل شاعر وله معجمه الخاص به.

ويجب الأخذ بعين الاعتبار دراسة أي معجم شعري لأنه ليس ثمة معجم شعري وحيد في كل زمان وفي كل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور ومحكوم بشروط ذاتية وموضوعية فالشاعر الواحد يكون له معاجم بحسب المقال والمقام فحديثنا عن معجم الشعري يجب أن يدخل ضمن هذه البنية<sup>(3)</sup>.

أي إن لكل شاعر معجمه الشعري الخاص الذي يتماشى وحالته النفسية في الزمان الذي هو فيه، وأن لكل شاعر مقال في المقام الذي يريد أن يعبر من خلاله عن رؤاه

(1) محمد فوزي مصطفى، جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2012، ص129.

(2) خالد سليمان مصطفى، الجذور والأنساق دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص162.

(3) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص62.

ومكوناته النفسية وكذا التعبير عن حالته الاجتماعية وذلك عن طريق مجموعة من الألفاظ حيث من "خلال تلك الألفاظ التي تتوافر في خيط شعوري واحد تستنبط الحقول الدلالية حيث تعدد الدلالات ضمن الحقل الواحد كما أنه قد تجتمع في حقل واحد، وكما يعتقد تري TRIER أن الحقول اللغوية ليست منفصلة، ولكنها منظمة معا لتشكل بدورها حقولا أكبر، وهكذا حتى تحصر المفردات كلها، ومن الممكن تبعا لهذا أن نخصص حقلا للحرف أو المهنة وحقلا للرياضة والتعليم، ثم نجمع كل هذه الحقول تحت حقل واحد يسمها جميعا وهو النشاطات الإنسانية".<sup>(1)</sup>

ومن خلال هذا سنحاول أن نقف عند معظم الحقول الدلالية في ديوان ابن الزقاق البننسي التي استعان بها الشاعر في نسج لغته معبرا عن أحاسيسه ومكوناته وذلك من خلال تبين الآثار الفنية وجمالية تشكيلاتها في قصائده.

### 1.3.2. الحقول الدلالية

#### 1.1.3.2. حقل الحزن والألم

في حياة الانسان محطات يتوقف عندها وربما من وجهته وتعامله مع الوجود واستجابة للمقولة: "إن لحظة الفرح تولد فكرة ولحظة الحزن تولد قصيدة".<sup>(2)</sup> ولقد كثرت الألفاظ الدالة على الحزن والألم في ديوان "ابن الزقاق البننسي" وذلك بسبب الحياة الاجتماعية وظروفه المحيطة التي جعلته يتخبط بين أحزانه وآلامه التي لم يجد ملجأ منها إلا شعورا ينفس فيه عن مكوناته ويخرج آهاته إلى الوجود ومنها قوله وراثيا:

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، (د. ت)، ص102.

(2) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص53.

مُصَابُكَ مَاكَرَ الْجَدِيدَانِ سَرَمَدُ	وَيَوْمُكَ لَا يُنْسِيهِ يَوْمٌ وَلَا عَدُ
تَكَلَّتْكَ تُكَلِّ الْمَشْرِفِي غُرُوبُهُ	وَبِالْغَرْبِ يَسْطُو وَالْمَشْرِفِيُّ الْمَهْدُ
فَرَحْتَ كَمَنْ رَاحَتْ بَنَانُ يَمِينِهِ	عَنِ الْيَدِ فَاعْتَلَّتْ لِفُرْقَتِهَا الْيَدُ
سَلامَ عَلَى الْقَبْرِ الَّذِي فِي ضَمِيرِهِ	حَبِيبِ يَوَارِيهِ الصَّفِيحِ الْمُنْضَدِ
ثَوَى بَعْدَ مَثْوَاهُ بِمَنْزِلِ غَرِيبَةٍ	تَسَاوَى مَسُودٌ عِنْدَهُ وَمُسَوَّدُ
لَقَدْ رَاحَ عَنْهُ رَهْطُهُ وَعَشِيرَتُهُ	وَعَادَرَهُ خَلَطَاتُهُ وَهُوَ مَفْرَدُ <sup>(1)</sup>

ففي هذه الأبيات عبّر الشاعر عن حزنه والألم الذي حل به بسبب المصاب الذي كوى فؤاده وحرّق روحه بفقده الأخ، وقد استعمل الألفاظ الدالة على الحزن: مصابك، تكلتك، الفرقة، حزن، وحيدا، المنايا فكل هذه الألفاظ دلت على الحزن والألم.

ويواصل الموت يفجعه في أحبابه وذويه ويهوي به إلى ظلمات الحزن وآهات القهر:

أَ إِخْوَانُنَا وَالْمَوْتُ قَدْ حَالَ دُونَنَا	وَلِلْمَوْتِ حَكْمٌ نَافِذٌ فِي الْخَلَائِقِ
سَبَقْتَكُمْ لِلْمَوْتِ وَالْعَمْرُ ظَنَّةٌ	وَاعْلَمُ أَنَّ الْكُلَّ لَا بَدَّ لَاحِقِي
بَعِيشَكُمْ أَوْ بَاضْطَجَاعِي فِي الثَّرَى	أَلَمْ نَكْ فِي صَفْوٍ مِنَ الْوَدِّ رَائِقِ
فَمَنْ مَرَّ بِي فَلْيَمِضْ بِي مَتَرَحِّمًا	وَلَا يَكُ مَنَسِيًّا وَفَاءُ الْأَصَادِقِ <sup>(2)</sup>

فبكى الشاعر على إخوانه سخطاً على الموت الذي أخذهم منه من دون كل الخلائق، وتحصّر ولأمهم لأنهم اتفقوا على العيش سوياً وعلى الموت كذا سوياً، لكنه يعزي نفسه أنه من مرّ به لا ينساه لأن الأصدقاء لا ينسون بعضهم البعض.

فما يظهر أنّ الشاعر قد أعطى مساحة الحزن الخفية التي تسكن فؤاده وذلك من خلال لفته المعبرة في آهاته وأناته التي عاناها في واقعه.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص150، 151.

(2) المصدر نفسه، ص205.

### 2.1.3.2. حقل الطبيعة

شغلت الطبيعة جانبا مهما وحيزا كبيرا عند جميع الشعراء لأنها كانت في جلّ الاشعار هي الملهم بجمالها، حيث يودعون فيها الحسن والجمال فيها والوجدان، ويخلّدون بذلك صورا ولوحات تبقى حية نابضة مختلفة بألوانها وفيض ينابيعها<sup>(1)</sup> وذلك لما تزخر به الطبيعة من جمال سيبحر بخيال الشاعر ليخرج منه أيما الشعر ويمكن تعريب شعر الطبيعة: "بأنه الشعر الذي يمثل الطبيعة أو بعض ما اشتملت عليه"<sup>(2)</sup>

وقد عرف الشعر العربي القديم الطبيعة من خلال الصور التي تنتشر بكثرة في أبيات القصائد القديمة، فصوّرت الطبيعة الصحراوية البدوية بكامل مظاهرها كما عرّف الحضارة والمدن ووصف الرياض والجداول والأنهار مع تقدم الزمن واحتكاكه ببيئات مختلفة، وهذا ليس غريبا فالشاعر ابن بيئته، والأدب انعكاس للواقع الإنساني، وهذا الانعكاس يكون أكثر صدقا وحيوية وتعامله مع الواقع وذلك لأن العمل الأدبي يعكس العملية المتكاملة للحياة.<sup>(3)</sup> وقد كانت الطبيعة الملهم في شعر ابن الزقاق البلنسي، نظراً لما لها من جمال زاهر أخذ عقول الشعراء، فتغنوا بأحسن الأشعار فيها بزهورها ورياضيها وأنهارها. وهذا الجدول يوضح حقل الطبيعة في ديوان ابن الزقاق البلنسي:

الألفاظ الدالة على الطبيعة	المثال	الصفحة
الكواكب	فما طعننت إلا بزهر الكواكب	73
الأقمار	والا بأقمار من الحي لحق في	73
الليل	سرب وعتاب الليل يزخر	73

(1) أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص5.

(2) نوفل سيد، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر، القاهرة، (د. ط)، 1945، ص11.

(3) ينظر: سلدن رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر/ جابر عصفور، مطبعة مصر، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1945 ص11.

73	فما زلت أذري أبحرا من مدامعي	أبحرا-بحر
73	سرى فاتفته سحائب	السحاب
74	وبالحمامات يكيف وإنما	حمامات
75	قد أذهلتني عن نجوم شمائها	النجوم

في هذه الأبيات يظهر أن شاعرنا ابن الزقاق قد تسلل من الغزل وإظهار كل مشاعر الحب والعشق وما يعانیه من صباة الوجد لمحبوته مازجا إياها بالطبيعة فقد أضاعت حياته مثل نور القمر وقد زينت دنياه وجعلته يبحر في جمال عينيها والشوق يجرفه مع السحاب، فقد كانت تزوره وتحوم حوله مثل الحمام وتضيئ ليلاه مثل النجوم، فقد جعل من طبيعة الأندلس معينا لا ينبض إلا أن يخرج منه كل ما يختلج في نفسه.

ويواصل في الاستعانة بالطبيعة لرسم صوره الشعرية قائلا:

قَمْ فَاسْقِنِي ذَهِيَّةً	إِنَّ الْأَصِيلَ مُذَهَّبٌ
صفراءَ من زُهرِ الكوا	كَبٍ لِلزَّجَاجَةِ كَوَكَبٍ
أَوْ مَا تَرَى ذَيْلَ السَّحَا	بٍ عَلَى الْحَدَائِقِ يُسْحَبُ
والروضُ يَأْرُجُ والغدي	رُ مَعَ الْحَمَامِ يُصَخَّبُ
فَإِذَا تَرَنَّمَ أَوْرَقُ	فِيهِ تَدَفَّقَ مِذْنَبٌ (1)

ففي هذه الأبيات رسم الشاعر لوحة فنية شعرية من خلال وصفه للخمر مزيئا إياه بألوان الطبيعة الزاهية، فقد استعمل كل ألفاظ وأنواع الطبيعة من الزهر، والكواكب، والسحاب، والحدائق والريح، والحمام، والغدير، وأوراق الشجر، لقد استعمل الشاعر الكثير من منطلقات الطبيعة، وبهذا يشكل حقلا دلاليا متشابكا، من خلال رسم صورة جميلة، هذه الأخيرة التي تدفع بالمتلقي إلى إمعان النظر في العلاقات الخاصة بين مفردات هذا الحقل. ومن أمثلة مفردات هذا الحقل قوله مادحا أبا زكرياء يحي بن علي:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص93، 94.



أَرْضٌ مُنَمَّمَةٌ وَظَلٌّ سَجَسَجٌ	وَصَبَا بِأَنْفَاسِ الرُّبَى تَتَأَرَّجُ
وَمَذَانِبُ زُرْقِ النَّطَافِ تَرْفُ فِي	وَجَنَاتِهِنَّ شَقَائِقُ وَبِنَفْسِجِ
فَالْمَاءُ مَصْقُولُ الْأَدِيمِ مُفَضَّضُ	وَالرَّوْضُ مَطْلُولُ النَّسِيمِ مُدَبَّجِ
صَيَّغَتْ أَزَاهِرُهُ دَنَانِيرًا بِهَا	فَتَرَى دَنَانِيرَ النَّضَارِ تُبْهَرَجِ
قُمْ نَصْطَبِحْهَا وَالنَّجُومُ جَوَانِحُ	وَالصَّبْحُ فِي أَعْقَابِهَا مُتَبَلِّجِ
أَمَّا يَدُ ابْنِ عَلِيٍّ الْعَلِيَّا فَمَا	يَنْفَكُ بَحْرُ نَوَالِهَا يَتَمَوِّجُ <sup>(1)</sup>

قد استعمل ابن زقاق في مدحه الأدبي على مفردات من الطبيعة ذات دلالات خاصة في تشكيل خطابه الشعري، فقد استعمل كل المفردات الدالة على صفائه ونقاؤه وجماله: سَجَسَج، النطاف، شقائق وبنفسج، فإن بوجوده تزهو الدنيا وتتلون بكل الألوان لهذا ذكر الشقائق والبنفسج، كما استعمل العديد من الألفاظ التي أراد أن يمدح بها ممدوحه لكن دون أن يصرح بجوده وكرمه وطيب أخلاقه وعدله، فقد استعار من الطبيعة ألفاظاً ليوصل للمتلقى رؤاه ويمدح من خلالها الماء، البحر، النسيم، والنجوم والصبح.

بهذا نجد أن حقل الطبيعة أو طبيعة الأندلس بجمالها وزخرفها كانت المعين الذي لا ينضب والملمه الذي يستقي منه الشعراء لرسم لوحات شعرية فنية يلجون من خلالها إلى المتلقي من أجل إيصال كل ما يختلج في مكنوناتهم.

### 3.1.3.2. حقل الحب والمرأة:

للمرأة حضور دائم في القصيدة العربية فهي في جلّ الأشعار على مرّ العصور حيث لا يخلو شعر شاعر إلا والمرأة هي الملمه والباعث وراء إبداعاته الشعرية، فهي الأم والحبوبة والعشيقة كما لطالما كان هناك رابط وثيق بين الحب والمرأة.

ولهذا نجد أنّ المرأة أخذت حيزاً واسعاً في شعر ابن الزقاق البلنسي حيث وصف كل حالات الوجد تجاه محبوبته التي كانت تغمره السعادة بلقائها وبحبها.

يصف لهفته على لقائها قائلاً:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص115، 117.

وبتُ وقد زارت بأنعَم ليلةٍ يُعانقني حتى الصباح صباح<sup>(1)</sup>

فقد كان يعاني ليلقاها وذلك بسبب أعين الوشاة، لهذا كان يتحين الفرصة للقائها في جنح الظلام بعيدا عن تلك الأعين قائلا:

سرتُ إذا نامتِ الرُقْبَاءُ نحوي ومسكُ الليل تُهديه الرياح<sup>(2)</sup>

ويواصل ابن الزقاق في وصف آلام الفراق وشوقه لمحبيبته ووقوفه على ديارها التي وإن كانت تذكره لا يتذكر إلا شوقه وحنيناً يكوي روحه التي أحبت بجنون. يقول: <sup>(3)</sup>

دارِ الهوى فليسلطان الظُّبا دول	وللغرام وغي فرسانها المقل
إذا أدارتِ ظباءُ الأنسِ أعينها	حُمَّ الحمامُ وخام المُحَرَّبُ البطل
كأنما لحظاتُ البيضِ خُرْدُها	بين الجوانح بيضُ الهندِ والأسل

فما يلاحظ أن مجموعة العناصر المعجمية التي وردت في الأسطر السابقة تمثل من بعض سمات الحب من شوق وحنين ودار الهوى، والغرام، والظباء، والأنس، الجوانح. فقد مزج ابن الزقاق في تعبيره عن حبه وشوقه وحنينه لمحبيبته ووصف جمالها بطبيعة الأندلس الخلاصة قائلا: <sup>(4)</sup>

يا طائرَ البانِ إنْ آنستِ مُؤْتَمَنَا	سرَّ الغرام فلا يعلم به البانُ
إنَّ الأوانسَ أغصانُ مهيمنةٍ	وقد أغارَ على الأغصانِ أغصان
شجوى وشجوك مقرونان في قرنٍ	إلا جفوني لها سَحٌّ وتهتان
أبكي العقيقَ وأيامًا به سَلَفَت	سَقَى العقيقَ(*) [مُلِتُ7] الودق حنان
فكلما زادَ دمعي زادني عطشا	فالقلبُ ظام وجفنُ العين رِيان

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 129.

(2) المصدر نفسه، ص 130.

(3) المصدر نفسه، ص 233.

(4) المصدر نفسه، ص 276.

(\*) العقيق: حجر كريم.

تشمل الأبيات السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية الداخلة ضمن إطار الحقل الدلالي -حقل الحب- وحقل الغرام، أغار، شجوى، شجوك أبكي العقيق، زاد في عطشا، القلب، وغيرها فلهذا ارتباط وثيق بحقل الحب لأن الشاعر هنا يبين ما يكابده من آلام الهجر وآلام الفراق رغم أن قلبه متعلق بحبيبته مدى العمر، وهي قريبة منه غير أن عطشه لحبها ولحنانها ولقاها زاد من دموعه وآلمه.

فما يظهر من خلال ما سبق الإشارة إليه من العناصر المعجمية التي لها ارتباط شيق بحقل الحب، أن فهم الدلالة العامة لها علاقة وثيقة بفهم العلاقات التي تنتظم بين العناصر المعجمية ضمن حقل الحب، وقد جمع فيها ابن الزقاق بين الحب والطبيعة ليظهر صفات محبوبته من جمال وما يختلج في نفسه من حب وشوق وحنين، فقد تمازجت أحاسيسه بين حب وسعادة وحنين وحزن.

### 3. الصورة الشعرية

كان الشعر القديم يؤثر اللغة المجازية على اللغة الشعرية المباشرة للتعبير عن المعاني والأحداث أو المواقف فكان الشعراء يسجلون مشاعرهم وأحاسيسهم المختلفة بلغة شعرية تتخذ من الصورة أساسا لهذا البناء الشعري<sup>(1)</sup>، وذلك لأن الصورة من أهم العناصر التي يجب أن تتوفر في الشعر العربي، لذلك كثر الجدل حول ضبط مفهومها وتحديد معناها. إذا اتجهنا إلى الجانب اللغوي، عثرنا في معجم لسان العرب على المعنى الآتي: "أنها حقيقة الشيء وهيئته على معنى صفته فيقال صور العقل قرار كذا أي هيئة وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"<sup>(2)</sup>، وجاء في مقاييس اللغة: "الصورة صورة هو مخلوق، والجمع صُور، وهي هيئة خلقته، والله تعالى البارئ المصور"<sup>(3)</sup>، وفي الصحاح: "صوره تصويرا، وتصورت

(1) إيمان أحمد اسماعيل، البنية الفنية في نقائض جرير والفرزدق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2017، ص169.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (صور)، ج4، ص374.

(3) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، مادة (صور)، ص320.

الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير التماثيل<sup>(1)</sup>، ومن خلال هذه التعاريف نستنتج أن الصورة الشعرية تعني صفة الشيء وهيئته.

أما في معناها الاصطلاحي فالصورة الشعرية هي جوهر الشعر وأدواته القادرة على الخلق والإبداع والتحويل والتعديل لأجزاء الواقع، فقد أخذت الصورة معنى الهيئة والخلقة والشكل الظاهر، وهذا ما أدلى به الجرجاني قائلاً: "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يفرد في اللفظ باللغة والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة، وهي أبهى وأزين وأعجب وأحق بأن تستوي على هوى النفس وتقال الحظ الأوفر من ميل القلوب"<sup>(2)</sup>. فهي: "هيئة تبرزها الكلمات شرط أن تكون معبرة وموحية في آن واحد"<sup>(3)</sup>، وجاء في قول الجزري: "والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها"<sup>(4)</sup>، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته<sup>(5)</sup> فهي جوهر الشعر وأدواته القادرة على الخلق والإبداع ولتحويل والتعديل لأجزاء الواقع وهذا ما جاء في المثل السائر لابن الأثير في قوله: "زيد شجاع" لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا زيد أسد، يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته، وما عنده من بطش وقوة ودق الفرائس وهذا لا نزاع فيه.<sup>(6)</sup>

(1) عبد القادر أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، المطبعة الكلية، القاهرة، ط1، 1329هـ، فصل الصاد، باب الرءاء، ص 180.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح/ محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط3، 1431هـ/1992م، ص 43.

(3) علي عماد الخطيب، الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار هومة للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، (د. ط)، 2006، ص 34.

(4) أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج3، تح/ طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد، المكتبة العلمية، بيروت، 1399، 1979، ص 58.

(5) المرجع نفسه، ص 59.

(6) ابن الأثير الموصلي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح / محمود محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص 79، 93.

فالصورة الشعرية إذاً هي: المعادل للفكرة، فالشاعر يحول المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية بطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات فيه في أذن السامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء، إذن الشاعر يوفر المناخ الشعري للفترة الذهنية التي يعالجها<sup>(1)</sup>، وعليه فإن الصورة الشعرية ليست لذاتها مستقلة، فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالخيال والصورة أداة الخيال ووسيلته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه<sup>(2)</sup>، أي إن الصورة عند ميشيل لوكيرن **Michelle Lucerne** هي: "عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال حسب" إن هذا التحديد العام يتضمن فكرة هامة هي أن الصورة تتضمن عنصراً خارجياً عن الموضوع المطروح.<sup>(3)</sup>

أي إن الصورة بعبارة بسيطة هي التعبير بلغة المحسوس عن المعاني والخواطر والأحاسيس باللغة التصويرية، أو لنقل اللغة الفنية ليست سرداً تقريبياً للحقائق أو بثاً مباشراً للأفكار ولكنها تجسيد وتمثيل لتلك الأفكار والحقائق في صورة محسوسة يعانيتها المتلقي ويدركها إدراكاً حسياً،<sup>(4)</sup> وهذا ما ذهب إليه قدامه ابن جعفر في قوله: إن الصورة نسيجا متحداً من شتى عناصرها لفظ ومعنى وقافية<sup>(5)</sup> وذلك لأن الشعر: عالم غير مسطح لا يتمكن القارئ منه إلا بعناء، وإنما هو عالم سحري جميل يمج بالحركة والألوان، ولا يعترف

(1) ساسي سايمو عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبو نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات، للنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص 12.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 202.

(3) فرانسو مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر/ محمد الولي، وعائشة جرير، إفريقيا الشرق للنشر، (د. ط)، 2003، ص 18.

(4) إيمان أحمد اسماعيل، البنية الفنية في نقائص جرير والفرزدق، ص 4، 5.

(5) قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 34.

بالحدود والأبعاد المنطقية، بل هو عالم لم يسعى للتجاوز، والسعي وراء المطلق والإمساك به وتجسيده في تجربته الشعورية سواءً كان ذلك بالإيقاع أو الرمز أم بالصورة.<sup>(1)</sup>

ولهذا فالخيال عنصر مهم في التجربة الشعرية التي تجسدها الصورة الشعرية، ومن ثم يكون هذا النضج مؤشرا على الإقلاع أو بداية التجربة الشعورية داخل الذات الشاعرة فلحظة المباغته التي يتقاطع فيها الوعي مع اللاوعي اللحظة التي يبسط فيها الانفعال سلطانه، ويعقد الشاعر خياله فتفرض عضوية التعبير نفسها كواقع لغوي يتجاوز الخطاب المألوف على اعتبار أن المبدع يعيش موقفا وجدانيا استثنائيا يفرض عليه تغييرا استثنائيا غير خاضع لقواعد الخطاب العادي.<sup>(2)</sup>

فالصورة إذاً ليست زينة دخيلة على المعنى أو أنها شيء من الرفاهية يمكن الاستغناء عنه، بل هي أمر حتمي ووسيلة أساس للكشف عن التجربة الشعورية للشاعر، وحالته الوجدانية يوم أن تعجز اللغة المادية عن ذلك.

تطور مفهوم الصورة أو زاوية النظر إليه من عصر لعصر، ومن مذهب نقدي إلى آخر، كما قد تتغير وظيفتها أو تتحدد تسميتها تبعا لذلك. ولكن يبقى بعد ذلك أنها كانت ولا تزال هي باب الفن القولي وجوهره على مر العصور في نظر كل من الأديب المبدع والناقد المقوم، أما عبد القادر القط فيعرف الصورة الشعرية بأنها: الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب، والإتباع والحقيقة، فالمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير

(1) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص8.

(2) علي طبل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري دراسة في أصولها وتطوراتها، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981، ص 20.

الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها الشكل الفني، أو يرسم بها صورته الشعرية.<sup>(1)</sup>

ونختم بتعريف أحمد الشايب الذي يرى أن الصورة الشعرية وسيلة لنقل الفكرة والعاطفة، وهي في ذلك تقوم على الخيال واللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية فالخيال من عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، أما العبارة فمن توصلها جزالة الكلمة وحسن جرسها وسلاستها من العيوب البلاغية واللغوية، وكذلك نظم الكلام وحسن تأليفه مطابقاً للمعاني.<sup>(2)</sup>

أجاد ابن الزقاق البلنسي في توظيف الصورة الشعرية وفي استخدامها على تنوع عناصرها، وزخر ديوانه بالكثير من الصور الشعرية القوية، ولن نكون مبالغين إذا قلنا: إن فتحت الديوان فستقع عينك على تشبيه أو كناية أو مجاز أو صورة من الصور ويظهر ذلك من خلال التمثيلات الآتية:

### 1.3. التشبيه

#### 1.1.3. مفهومه لغة

جاء في لسان العرب: "التشبيه مأخوذ من الشبه، الشبه: المثل جمعه أشباه، حين نقول أشبه الشيء أي ماثله كما يقول: التشبيه التمثيل"<sup>(3)</sup>، وتشابها الرجلان واشتبها أشبه كل منهما الآخر حتى التبس، وقولهم الخطوط تتشابه أي يشبه بعضها بعضاً، واشتبها على الأمر خفي والتبس<sup>(4)</sup>، والتشبيه عند التهاوني: "التمثيل دلالة على مشاركة أمر لأمر آخر".<sup>(5)</sup>

(1) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ط)، 1988، ص 391.

(2) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط10، (د. ت)، ص 248، 249.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة شبه، دار صادر، ج3، بيروت، لبنان، ص 22.

(4) بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، ص 450.

(5) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح/عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص

ومن هذا التعريف يظهر أن المادة اللغوية للتشبيه تعني التمثيل والمشاركة.

### 2.1.3. مفهومه اصطلاحاً:

أما اصطلاحاً فقد حظي التشبيه في الدرس البلاغي عند القدامى باهتمام كبير لأنه: "يعد من أساليب البيان المهمة والتميزة في الشعر العربي، من خلال مجاله التصويري والبنائي"<sup>(1)</sup>، حيث يقدم ابن رشيق مفهوماً للتشبيه قائلاً: "إنه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه فإن قولهم: خذ كالورود إنما أراد حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك من صفوة وسطه وخضرة كئائمه"<sup>(2)</sup>، فهو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى<sup>(3)</sup>، في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة، تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه<sup>(4)</sup> وافترقا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفان في الصفة أو بالعكس، فالأول كالإنسانيين إذا اختلفا صفة طولاً وقصراً، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة: إنساناً فيبطل التشبيه لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفاً له بمشاركته المشبه به في أمر والشيء لا يتصف بنفسه، كما أن عدم الاشتراك بين الشئيين في وجه من الوجوه يمنع محاولة التشبيه بينهما<sup>(5)</sup> والتشبيه جار كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أثر كلامهم لم يبعد<sup>(6)</sup>، وذلك لما للتشبيه من روعة وجمال لإظهار الخفي، وتقريب البعيد، يكسب المعاني

(1) آزاد محمد الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصر الخلافة والطوائف، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1434هـ، 2013م، ص 56.

(2) ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 174.

(3) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط) (د. ت)، ص 217.

(4) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، النشر والتوزيع والطباعة، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1427هـ، 2001م، ص 41.

(5) أبو بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ص 332.

(6) المبرد، الكامل، مكتبة المعارف للنشر، ج2، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 38.



رفعة ووضوحاً، ويكسوها نبلاً وفخراً، متشعب الأطراف دقيق السياق، يدفع الخيال إلى التعليق لجلاء الصورة واستقصاء ملامحها الغامضة.<sup>(1)</sup>

يمتلك الشاعر قدرة ذهنية وخيالية مميزة في التقاط العلاقات أو المشابهات القائمة بين الأشياء ومهارته الفنية التي تحيل التشبيه إلى أداة للتصوير والتعبير لتحقيق إمتاع حسي للمتلقي.

### 3.1.3. أنواع التشبيه:

إن ابن الزقاق البنسي من بين الشعراء الذين تفننوا في تشبيهاتهم وذلك لشدة ولعهم بالجمال وتصويره، وما مكنهم من ذلك كل الظروف المحيطة بهم، وقد تعددت تشبيهاته بأنواعها وطرقها في ديوانه ومن ذلك:

#### 1.3.1.3. التشبيه التمثيلي:

هو تشبيه يقوم على التعدد في وجه الشبه، فهو تشبيه مركب بمركب وكل طرف هيأت حاملة من أمور يحسن تشبيه كل جزء من أجزاء أحد الطرفين بما يقابله من الطرف الآخر<sup>(2)</sup> وهو الذي يكون على شكل لوحة تصور أكثر من مفرد، ووجه الشبه فيه لا يكون مأخوذاً من مفرد بعينه، بل يكون مأخوذاً منه ومن غيره، أو من الصورة العامة.<sup>(3)</sup>

ويظهر هذا اللون في شعر ابن الزقاق البنسي في قوله:

والطيفُ يخفى في الظلام كما اختفى      في وجنة الزنجي منه حياءُ<sup>(4)</sup>

(1) محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ، 1998م، ص 503.

(2) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص، 25.

(3) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أساسها وعلومها وفنونها، ص 186.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 63.

شبه الشاعر في هذا البيت اختفاء الطيف في الظلام، باختفاء دلالة الخجل ألا وهي حمرة الخدود في وجنة الزنجي، فأعطى صورة مادية وكأنها تظهر للمتلقي من خلال تشبيهه التمثيلي.

يقول في موضع آخر:

تجري اليراعة في بنان يمينه وكأنها يَزْنِيَّةُ سمراء<sup>(1)</sup>

شبه الشاعر سرعة المزمар وسهولته بين أصابعه وخوفه عليه بسرعة الرمح الخارج من القوس، فقد جمع في هذا البيت بين شيئين ماديين الرمح والمزمار من أجل الإدلاء بالصورة التي أراد الشاعر إيصالها، حيث أجاد في تصويرها للمتلقي وظهرت أمامه وكأنها لوحة يراها.

ومن صور التشبيه التمثيلي أيضا قوله:

سال به الطبعُ معينًا كما شقَّ بساطَ الروضة المذنب<sup>(2)</sup>

أراد الشاعر في هذا البيت أن يظهر صورة للمتلقي حول ممدوحه، وذلك كيف يشق الطبع صاحبه ويغلب عليه، كما يشق مسيل الماء الرياض الخضراء ويغزوها فقد جمع بين صورة مادية وأخرى لا مادية من أجل أن يظهر المعنى المراد الإدلاء به للمتلقي.

ويقول في موضع آخر:

فكأنما أَلْفَنَ من حديقِ المها أو من ثنياتِ لهن عذاب<sup>(3)</sup>

فقد شبه انتظام الخط في تلك الصحيفة بانتظام الأضراس عند المها.

وفي بيت آخر يقول:

كقطائع البستان أينع زهرها أو كالعداري البيض إذ تتبرج<sup>(4)</sup>

(1) ابن الرقاق، الديوان، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص 101.

(4) المصدر نفسه، ص 121.

في هذا البيت صورة أخرى من صور الفن التشبيهي الراقي في شعر ابن الزقاق، فقد شبه جمال زهور البستان بعد أن أينعت بالمرأة البكر بعد أن تتبرج، فوجه الشبه بينهما في جمالهما فكلاهما تزين، فقد جمع بين صورتين ماديتان من أجل إعطاء صورة تمثيلية للمتلقي.

يوصل ابن الزقاق تشبيهاته قائلا:

نشر الورد في الغدير وقد درجه بالهبوب نشر الرياح

شبه الشاعر في هذا البيت انتشار الورود في الغدير بسبب الرياح كانتشار الدماء في جسد الفارس الشجاع المقدام بعد الطعن، فقد أعطى صورة لهذا الشاعر من خلال صورة مادية وقد كانت الطبيعة الملهم والمساعد من أجل إعطاء صورة لما يختلج في نفسه وما يدور حوله.

ويقول في موضع آخر:

فرحت كمن راحت بنان يمينه عن اليد فاعتلت لفرقتها اليد<sup>(2)</sup>

بين في هذا البيت الحالة التي آل إليها أهل المتوفى بعد فقدان ميتهم وكيف أخذه الموت منهم واحد تلو الآخر وشعورهم بفقدانه ومكانه مثل شعورهم بغربة فقدان الإصبع في راحة اليد، فقد بين تلك الفرقة التي أصابتهم بعد فقدانه وتخليهم عنه كتخلي اليد عن الأصبع رغم احتياجها له، فقد أعطى صورة تشبيهية تمثيلية لتبين للمتلقي المصاب الجلل الذي أصابهم وكأنها صورة حية تظهر لهم.

ويقول في رثائه:

أقابل منها كل حسن وبهجة كما قابل الشمس المنير أرمد<sup>(3)</sup>

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 131.

(2) المصدر نفسه، ص 150.

(3) المصدر نفسه، ص 151.

فقد بيّن في هذا البيت كيف قابل الشاعر هذا المصاب الجلل وكيف ودع فقيده وكيف قابله كما قابل الأرمَد الشمس ليظهر في هذا البيت حالتهم بعد فقيدهم.

ويواصل في موضع آخر:

بين في هذا البيت علوش أن ممدوحه وأن صيته في كل الأرجاء مهما بلغ من كبر  
متهلل مهما تهلل شبيهه كوميض برق في غمام ممطر<sup>(1)</sup>

في السن واعتلى الشيب رأسه، كوميض البرق الذي لا يخفى مهما تكدرت السماء بالغمام  
وأعطى الشاعر هذه الصورة من أجل أن يبين ما لممدوحه من مكانة وقيمة لا تزيلها السنين.  
ويقول في موضع آخر:

ولربما هزوا الذوايل مثلما هز المعاطف لحظة أسفاره<sup>(2)</sup>

شبه الشاعر حملهم للأسلحة مثل حملهم للخمرة.

تطلع مثل البدر في غسق الدجى فحنت قلوب حائمت وأجفان<sup>(3)</sup>

أعطى الشاعر في هذا البيت صورة لمحبوته التي تظهر مثل البدر بعد ظلام دامس  
وتعلو في الأرجاء وبجمالها البادي الذي ظهر للعيان كأنها حمامة حومت وخطفت الأنظار،  
فوجه الشبه بينهما في أخذ مكانة وانشغال الأعين بهم.

ويواصل في تصويره التمثيلي في موضع صور أجواء النصر، وكيف أن رايات النصر  
ترفرف عاليا مزدانه بالقوة والشجاعة، وسعادة المنتصرين بها، وخفقانها شبيهه بخفقان قلوب  
أهل الشرك في قوله:

راياته والنصر معقود بها كقلوب أهل الشرك في الخفقان<sup>(4)</sup>

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 167.

(2) المصدر نفسه، ص 189.

(3) المصدر نفسه، ص 273.

(4) المصدر نفسه، ص 268.

فوجه الشبه هنا في الخفقان، فخفقان الرايات بسرور النصر وخفقان قلوب أهل الشرك من الخوف، فقد جمع بين صورتين متباعدتين من أجل رسم الصورة التي أراد إيصالها للمتلقى.

ويظهر في بيت آخر وهو يصور منظر الدم الذي يتطاير بين السيف يمينا وشمالا، كشقائق النعمان رصفت على ضفتي النهر، وأراد في هذا البيت أن يظهر مدى شدة بأس الفرسان والشجاعة والإقدام في ساحة الوغى.

ومن خلال كل هذه التشبيهات التمثيلية تظهر قدرة ابن الزقاق في الإبداع وحسن الخلق والتجديد، وذلك من خلال استعمال الخيال الواسع بطريقة تجعله يعبر عن الصورة المراد إيصالها بطريقة فنية فذة يشد من خلالها انتباه القارئ وينبه ذهنه من خلال رسم صورة لها من خلاله، وهي التي تعبر عن أحاسيس الشاعر ومكنوناته.

### 2.3.1.3. التشبيه الضمني

لاحظ البيانين أن عاقد التشبيه قد يترك الطريقة المعهودة في ذكر المشبه والمشبه به، ويتخذ طريقة غير صريحة في التشبيه<sup>(1)</sup>، حيث أنه تركيب يعقد فيه المشبه بين الطرفين عن طريق التلميح دون التصريح فهو تشبيه مضمّر في النفس<sup>(2)</sup> وبيان ذلك أن الكاتب أو الشاعر يلجأ إليه عند التعبير عن بعض أفكاره وما يدفعه إلى ذلك حب التجديد في الأساليب أو إقامة الدليل على الحكم الذي أسنده إلى المشبه، أو الرغبة في إخفاء التشبيه لأن التشبيه كلما دق وخفى كان أبلغ وأوقع في النفس.<sup>(3)</sup>

ولنأخذ مثالا لذلك وهو قول ابن الزقاق البننسي:

لا تتكرن بديع النظم من أدبي      فالدر ليس بمكنون على الخلق<sup>(4)</sup>

(1) عبد الرحمان حسن حبنك الميداني، علوم البلاغة أسسها وعلومها وفنونها، ص 202.

(2) الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 40.

(3) عبد العزيز عتيق، حكم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة العلمية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 298.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 221.

رفض الشاعر في هذا البيت إنكارهم لحسن نظمه للشعر ومدى بلاغته وإجادته فيه؛ لأنه لا يمكن أن يخفى ذلك الجمال فيه، وقد شبهه بعدم إمكانية تخيئة الدر عند انبلاج الصبح، فقد أراد ابن الزقاق في هذا البيت أن يبين مكانة ممدوحه وعلو شأنه ومدى قيمته، من خلال تضمينها وربطها بأدبه والدر، فوجه الشبه هنا عدم إمكانية إخفاء قدر ممدوحه مثل عدم إمكانية حجب لمعان الدر في الصبح ونظم الشعر الجيد.

أما قوله:

ولتحذر الرشق من سهم عرضت له من يزحم البحر لا يأمن من الغرق<sup>(1)</sup>

فقد حاول الشاعر رسم صورة لممدوحه، وبينها من خلال قوله يجب أن تتوخى القوس السريعة السهم العارض لأنه لا يؤمن له كمن لا يؤمن الذي يزحم البحر فإنه لا يخاف الغرق، ومن خلال هذا المعنى أراد ابن الزقاق أن يحذر من ممدوحه وبين لما له من شجاعة وإقدام فهو لا يهاب ويجب أن يهاب لأنه لا يخاف ويزحم دون هوانا، فمن خلال هذه الصورة التشبيهية تظهر "عاطفة الشاعر ووجدانيته ومشاعره الخاصة إزاء ما يصوره أي أنها هي تلك ينجذب الشاعر إلى توظيف عناصرها إيحائيا بحيث تنقل للمتلقي شعوره المتميز ورؤيته المتفردة"<sup>(2)</sup> وهذه هي جمالية التشبيه الضمني.

ويقول ابن الزقاق مادحا ابن أبي بكرة:

لا ينكر الناس ما أوتيت من كرم وكيف ينكر فضل الصبح...<sup>(3)</sup>

أدلى الشاعر في هذا البيت بما لممدوحه من صفات خلقية من كره وغيره، حيث لا ينكره جاحد وكيف تنكر فضل الصبح بعد طول ليل دامس، وقد أعطى هذه الصورة لكي يستطيع إيصالها للمتلقي ويعطي هيئة ممدوحه للمتلقي، فأراد "أن يحول هذه الصورة المرئية

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 221.

(2) حسن طبل، الصورة البيانية، ص 119.

(3) المصدر السابق، ص 185.

التي عنده وتحويلها إلى صورة ذهنية تختزنها عقلية القارئ وعندئذ أمام صورة مرئية ومصدرها الواقع المعاش فانتقلت إلى عقلية المبدع فحولها إلى أبيات، فإذا هي تتحول إلى ذهنية عند القارئ<sup>(1)</sup>. وهذا ما نجده في أشعار ابن الزقاق فقد حول كل ما هو في واقعه إلى صور ذهنية.

ويقول مادحا أيضا:

لا عَرَوَ أنك قد نشأت خالَهُمُ      قد ينبتُ الثُّورُ بين قَتَادِ<sup>(2)</sup>

اعتمد الشاعر ابن الزقاق في هذا البيت على الطبيعة من أجل إبراز الصورة التي تعبر عن مكنوناته في إظهار مكانة ممدوحه، من بين ذويه متعجبا كيف لمخلوق مثله وفي أخلاقه الحميدة وذيا ع صيته أن يكون قد نبت وسط مجتمع فاسد مثل ذلك وقد سخر الطبيعة لخدمة صورته وذلك في تشبيه ممدوحه بالنبات الحسن الطويل ومجتمعه بالشوك الذي يؤدي، هذا ما جعله يشكل لوحة فنية أخاذة عناصرها مستقاة من الطبيعة الساحرة، وقدمها بأروع صورة معبرة ورقيقة.

ويواصل في إبراز مكانة ممدوحه قائلا:

وبقيت زينا للبلاد ورفعه      إن الصوارم زينة الأغماد<sup>(3)</sup>

وصف الشاعر ممدوحه وأظهر ما له من قيمة وجمال وبهاء ورفعة وسط قومه، ويزيد المعنى وضوحا ودقة فقد ربطها، بأن لا جمال للغمد بدون الصوارم مثل لا بهاء ولا جمال ولا قيمة للبلاد من دون ممدوحه، فقد أعطى صورة لمتباعدين من أجل رسم الصورة الذهنية للمتلقي وإيصالها إليه بكل دقة وجمالية.

(1) عبد الله بن علي بن تقيان، المقومات الفنية للقصيدة الأندلسية، خلال القرن الرابع والخامس الهجريين، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، السعودية، الرياض، 1422هـ، 2001م، (د، ط)، ص 170.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 148.

(3) المصدر نفسه، ص 149.

### 3.3.1.3. التشبيه المرسل

التشبيه المرسل وهو "ما ذكرت فيه الأداة مثل" محمد كحاتم" (1) أما بالنسبة للعلاقة هوما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابس غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة" (2) وغدا التشبيه قديما معيارا أو محكا للشاعرية، فاقترنت القدرة على التشبيه بالشاعرية وعدت البراعة في صياغته دليل البراعة في نظم الشعر. (3)

برع ابن الزقاق في تشكيل الصورة التشبيهية، ومنها قوله:

فكأنما ألفن من حلق المها أو من ثنيات لهن عذاب (4)

أراد الشاعر في هذا البيت أن يبين كيف كانت الرسالة التي أرسلها ممدوحه وتبين ما فيها من قيمة، فقد كتبها بخط منظم كانتظام الأضراس الأولى في الفم، وأراد من خلال هذه الصورة أن يزيد من قيمة ممدوحه ويبين مكانته العالية وسط قومه حتى من خلال الصحيفة.

وأصبحت العلياء غفلا كأنها رسوم محتتهن الصبا والجنائب (5)

في هذا البيت بين ابن الزقاق المصاب الجلل الذي حل بسبب فقدان عزيز عليهم، فقد تركهم يصارعون كل مشاعر الوجد والحزن والألم فالكل حزن عليه، حتى أن العلياء لم تعد موجودة وغاب أثرها فقد شبهها بالرسوم التي حذفها المياه ولم تترك لها أثرا وأراد ابن الزقاق أن يبين من وراء هذه الصورة التشبيهية مدى الحزن الذي أصابهم ودرجته وأن الكل من بشر وطير وحجر خيم الحزن عليه وسكنه واستكان لفراقه.

ويواصل ابن الزقاق في رثائه قائلا:

عزاء بني داود إن قلوبكم صوارم تعزي الحزن منها مضارب (6)

(1) عبد العزيز قليقة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر ط3، 1412هـ 1992م، ص 43.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 277.

(3) إيمان أحمد اسماعيل، البنية الفنية في نقائض جرير والفرزدق، ص 172.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 101.

(5) المصدر نفسه، ص 106.

(6) المصدر نفسه، ص 111.



قدم الشاعر في هذا البيت عزاءه لأهل الميت وأظهر لهم مدى تفهمه لمشاعرهم وما يمرون به من حزن وألم، وقد شبه قلوبهم بالشيء الذي يقطع وما يخيم عليه إلا الاستسلام واليأس، فقد عبر ابن الزقاق عن تأثره بصورة تشبيهية عبرت عن تلك الأحاسيس المتفاعلة مع الواقع على أن قيمة هذه الصورة "لا ترجع إلى محاكاة الأشياء والإحساسات كما هي في الطبيعة، بل ترجع إلى قدرتها على طرح الأشياء، في ضوء جديد، ومن خلال علاقات جديدة مما يضيف وعياً وخبرة جديدة".<sup>(1)</sup>

ومن الرثاء ينتقل ابن الزقاق ويواصل في التقنن في رسم صورته التشبيهية بكل دقة وبلاغة وجمالية، ما يجعله يأسر المتلقي من خلال أبياته ويجعله يعايش عصره وحالاته وكل ما يختلج في نفسه ومن بين هذه التشبيهات قوله مادحا أبا زكرياء يحي بن علي:

فكأنما هو بالسَّماح مُخْتَمٌّ      وكأنما هو بالعلاء مُتَوَجَّحٌ<sup>(2)</sup>

يبين الشاعر في هذا البيت ما لممدوحه من صفات خلقية حسنة ومن مكارم الأخلاق أنه بالغ في ذلك بأن جعل ختم السماح مختوم له وعليه، وماله من مكانة بأن يتوج في كل علياء.

من خلال هذه النماذج الشعرية تبين أن ابن الزقاق جعل من الطبيعة منهلاً ينهل منه ليخرج تلك الصورة التي تختلج في نفسه للمتلقي حيث أن كل صورة "خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة في التعبير".<sup>(3)</sup> فهذه الصورة أهمية تتمثل في إدراك هذه "الصورة لأنواع مختلفة ومميزة من الحقائق يتم من خلالها التعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"<sup>(4)</sup> وهذا ما جعل النقاد يقرون بحقيقة أنه يظهر الخلق في حلية جديدة.

(1) عبد الله بن علي بن ثقفان، المقومات الفنية للقصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس، ص 173، 174.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 117.

(3) المصدر السابق، ص 174.

(4) المرجع نفسه، ص 174.

## 4.3.1.3. التشبيه البليغ

وهو كل تشبيه "حذفت منه الأداة ووجه الشبه فهو بليغ"<sup>(1)</sup> ومن صورته في شعر ابن الزقاق البنسي:

هذا هو البدرُ وغصنُ النَّقا      فلا تكنُ فيه من الممترين<sup>(2)</sup>

جعل الشاعر ممدوحه في هذا البيت في منزلة مساوية مع البدر بأن قال بأنه البدر وأنه الغصن النقي ولهذا يشكونه الشاكين وذلك من شدة الغيرة.

كان الشهابُ المستضيءُ فلم يَنْبُ      عن نُوره نور السَّمَاءِ دليلاً<sup>(3)</sup>

في هذا البيت أعطى صورة لممدوحه وقد سخر الطبيعة من أجل أن يبين ما له من قيمة بأن جعله الشباب المنير الذي لا ينوب مكانه أي نور، وما يظهر من خلال صور ابن الزقاق أنه جعل من "البيئة مصدراً رئيسياً لدى المبدع، فعبثاً يكون صورته وأخيلته التي تعتمد بالكلية على التأثير الفعلي بما هو حوله، وبما يتلقفه أو تلقفه عقله ليتفاعل الواقع مع ما هو عقلي فيمتزجان ليكونان صورة بدعية ترجمتها كلمات خاصة، عبرت عن أحاسيس خاصة"<sup>(4)</sup>، وهذا دليل تميز شاعر عن آخر.

ويواصل ابن الزقاق في تشبيهاته متغزلاً بحبيبته قائلاً:

تبدو هلالاً ويبدو حليها شهباً      فما يُفرِّقُ بين الأرضِ والأفق<sup>(5)</sup>

يرسم ابن الزقاق في هذا البيت لنا حبيبته وكيف تبدو وقد كانت الطبيعة السبيل في رسم صورته الحسية، فيرى أن لها جمالاً ليس له مثيل بأن صور خصرها وانعطافه بالهلال وحليها شهباً تضيء حتى أنه لا يفرق الناظر إن كان في الأرض أو في السماء، فما يظهر

(1) عبد العزيز عتيق، علم المعاني والبيان والبدیع، ص 405.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 271.

(3) المصدر نفسه، ص 244.

(4) عبد الله بن علي بن ثقفان، المقومات الفنية للقصيد الأندلسية، ص 168.

(5) ابن الزقاق، الديوان، ص 212.

في هذه الصورة هو ذلك التشابه الحسي بين الأشياء وتجسيد تلك الصورة الحسية وتحويلها إلى صورة ذهنية في ذهن المتلقي ليتلقاها، وتظهر له الصورة وكأنها مرئية وذلك راجع إلى "دقة عجيبة في الرسم والتجسيد معا"<sup>(1)</sup> التي عمد إليها الشاعر. ويواصل في تشبيهاته قائلا:

هل أنت إلا نور ذاك المجتلى أم أنت إلا فرعُ ذاك العنصر<sup>(2)</sup>

لا شك أنّ "إن الخيال الشعري يواصل عطاءه في نسج هذه القصة الشعرية التي لا تخلو من خلال إحياءات دقيقة"<sup>(3)</sup> في وصف ممدوحه ومسخر كل ما حوله من عناصر من أجل نسج صورته بطريقة فنية بأن تعجب وسأل ممدوحه إن كان نورا ظاهرا أو فرعا من ذلك العنصر، فقد كان اعتماده على الطبيعة في نسج خيوط صورته إلا للثبات تلك البصمة الفنية من أجل التوصل إلى وجد المخاطب، وتأكيد تمييز ممدوحه وإظهار قيمته والتعريف به للمتلقي.

والملاحظ أن ابن الزقاق عندما يمدح فإنه يلبس ممدوحه كل المعاني التي تعبر عن مكانته وقيمه من صفات البسالة والإقدام وما يجد أمامه إلا الطبيعة لتكون المنهل الذي يستقي منه عناصر صورته التي يريد أن يرسمها لممدوحه ويقدمها للمتلقي ومن بين هذه الصور قوله:

أسد خضيبُ السيفِ من ماءِ الطلا والليث دامي الظفر حين يهيج<sup>(4)</sup>

قدّم ابن الزقاق صورة لممدوحه في ساحة الوغي كالأسد الهائج الذي تخضبت مخالبه بالدماء وطلّيت أظفاره بالدماء، وقد استعمل لفظ الأسد والليث بالذات ليدل على قوة ممدوحه

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 293.

(2) المصدر نفسه، ص 168.

(3) صلاح رزق، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، 2009، القاهرة، ص 561.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 117.

وشجاعته وبسالته، لهذا اختار أقوى الحيوانات بطشا وقوة ليدل على أن ممدوحه معتاد على خوض المعارك ويخرج منتصرا منها.

ولذا فإن فائدة التشبيه تكمن في: "تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه"<sup>(1)</sup> وكله بالتوافق بين الشاعر والمتلقي، بحيث أن الشاعر يبعث صورته بالشكل الذي يرتضيه، ويستطيع من خلاله أن يشد انتباه المتلقي وذلك من خلال استلطافها، وقد بذل ابن زقاق مجهودا كبيرا من أجل إيضاح هذه الصورة وذلك لا يكون إلا من خلال "حسن التصرف في المعاني".<sup>(2)</sup>

وما ظهر من خلال مجموع التحليلات لشعر ابن الزقاق البلنسي أنه شاعر مفلّق لاعتماده في رسم صوره على دقة فنية متناهية وذلك من خلال حسن النظر والتألف بين الألفاظ والمعاني، ليكون الخيال هو السبيل الذي يجرف به وبمشاعره، إلى أن يشكل صياغة العبارات صياغة تأخذ بالشاعر وتسافر بمكوناته من خلالها إلى ذهن المتلقي لترسم تلك الصورة التشبيهية التي تؤثر فيه، وتشد انتباهه ليستطيع من خلالها المتلقي أن يبحر إلى مكونات ذات شاعر المبدعة ورؤاه التي بثها بين طيات ذلك الرصف المتجانس للألفاظ والميل الدقيق في إلباس تلك الألفاظ معاني تليق بها بكل جودة ورقة وجمال

### 2.3. الاستعارة:

#### 1.2.3. مفهومها لغة:

"هي رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، كأن يقول استعرت من فلان شيئا، أي حولته من يده إلى يدي".<sup>(3)</sup>

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 292.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 47.

(3) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 11.

### 2.2.3. مفهومها اصطلاحاً

تعددت مفاهيم البلاغيين للاستعارة، ويعد الجاحظ أول من عرفها بوصفها فناً بلاغياً قائلاً عنها: "أنها ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة فجعله من مكان غيرها، ومكانها بقرب التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا تتبين في أحدهما إعراض عن الآخر".<sup>(1)</sup>

وتعد الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، إذ أنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه<sup>(2)</sup> معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال وبتعبير آخر هي "المرحلة الأكثر عمقا في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها"<sup>(3)</sup> لأنها "أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حُلَى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"<sup>(4)</sup> أي إنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية<sup>(5)</sup> وهذا ما ذهب إليه ابن الأثير في تقديم مفهوم للاستعارة على أنها "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه".<sup>(6)</sup>

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 271.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص 201.

(3) عودة خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة القاهرة، مصر، 1998، ص 84.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص 288.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 13.

(6) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، تح/ أحمد الحوني وبيدي طبانة، مكتبة النهضة، مصر، ط1، ج2، 1960، ص 83.

فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعى فيه المخيلة في محاولة تفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينهما صورا نابضة بالحياة.<sup>(1)</sup>

فالاستعارة قناة الشاعر الثانية التي شاركت في إنشاء صورهِ لعذوبتها التي تروق النفس، فهي أعمق أثراً وأكثر قدرة على إثارة الخيال وإجبار المتلقي على التأمل والتفكير، لتصوير المعاني الجديدة ثم إنها أقوى من التشبيه في تحويل المعنوي إلى حسي بفعل إمكانياتها الكبيرة في جعل الأشياء المرئية أو المسموعة أو الملموسة....، تحرك في النفس الإنسانية شعوراً بجمال النص.<sup>(2)</sup>

فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت (رأيت أسداً)، كنت قد تلطفت لما أردت اثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتها كالشيء الذي يجب الثبوت والحصول وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده<sup>(3)</sup> والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرف "إذ وقعت موقعها ونزلت موضعها".<sup>(4)</sup>

لذا كانت الاستعارة هي أداة الشاعر في خلق إبداعه الشعري والتفنن في تلك المعاني ليرسلها في طيات تلك الصور ليؤثر على المتلقي، ويبرز البيان في صورهِ وقد جاءت الصور الاستعارية متنوعة ومختلفة حسب تعدد الاستعارات حسب ما تقضيه الحاجة الشعرية للشاعر في التعبير عن مكنوناته وما يدور حوله من أحداث.

(1) ينظر: إبراهيم الدلاهمة، الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير جامعة اليرموك، اردن، الأردن، (د. ط)، 2001، ص 100.

(2) سليم عبد الشهيد المعمار، البناء الفني للشعر العربي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، العراق، نيسان، (د. ط)، 1423هـ، 2002، ص 127.

(3) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 72.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 239.

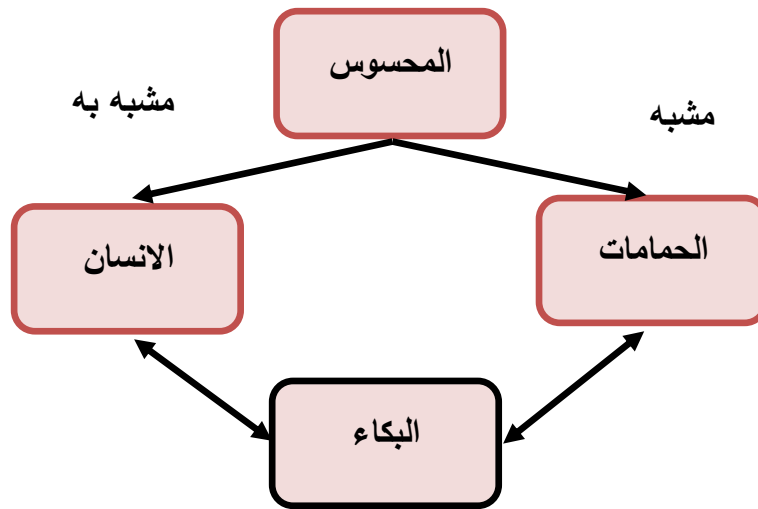
## 3.2.3. الاستعارة المكنية

و"هي أن تحذف المشبه به بعد أن تستبقي شيئاً من لوازمه تكنى عنه به ثم نسند  
إلى المشبه المذكور في الكلام"<sup>(1)</sup> ومن صورته في ديوان ابن الزقاق البلنسي قوله:

وبالحمامات بكين وإنما غدوت قتيل الشوق وهي نوادي<sup>(2)</sup>

في هذا البيت استعارتان ففي صدر البيت قوله: الحمامات بكين فقد شبه الحمامات  
بالإنسان الذي يبكي، إذ ذكر المشبه الحمامات وحذف المشبه به الإنسان وترك شيئاً من  
لوازمه بكين على سبيل الاستعارة المكنية.

شبه الشاعر في هذا البيت محسوس الحمامات بمشبه به محسوس الإنسان.



ويقول في موضع آخر:

وَأَلْبَسْتُهَا عَزَّ الْقَنَاعَةَ إِنَّهُ رِداءٌ حَمَتُهُ هَمَّتِي كُلَّ سَالِبٍ<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> عبد العزيز قليقطة، البلاغة الاصطلاحية، ص 64.

<sup>(2)</sup> ابن الزقاق، الديوان، ص 74.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 79.

يقدم الشاعر في هذا البيت صورة عن حالته الشعورية وما يختلج في نفسه مبيّناً أنّ شعره هو ملكته الخاصة، وإبداعه الفني بعيداً عن كل سالب يسلبه لا بجمال ولا بعتاء، وذلك لأنّ له نفس عزيزة ترفض الذل، قنوعة بما أعطاه الله ويظهر هذا من خلال قوله ألبسّها عزّ القناعة فقد شبه نفسه بالإنسان الذي يلبس رداء الشاعر ألبسها رداء العز والقناعة، وذلك من أجل إيصال المعنى للمتلقى، فقد جمع بين شيئين، معنوي النفس وهي المشبه والمادي الإنسان وهو المشبه به وترك شيئاً من لوازمه من أجل إيراد المعنى الحقيقي على سبيل الاستعارة المكنية.

يقول راثياً أخوا له:

يقولون عاثت في أخيك يدُ البلى فواحرّ قلبي من أسيّ يتجدّد<sup>(1)</sup>

في هذا البيت أراد الشاعر أن يظهر حالته وما آل إليه بعد فقدته لأخيه، وكل مشاعر الحزن والأسى التي خيمت على حياته، لأن مصيبتة عظيمة، فقد حاول ابن الزقاق البننسي من خلال هذه الصورة الاستعارية إظهار مكنوناته، فالشاعر جعل للبلى يداً، هذه اليد الشريرة التي عبثت بجسد أخيه وأودت بحياته، فقد شبه البلى بالوحش الذي له مخالب لا ترحم من وقعت عليه هذه الأخيرة إلا وتركته جثة هامدة، فقد ذكر المشبه البلى وحذف المشبه به الوحش وترك شيئاً من لوازمه عاثت يد البلى من أجل إرادة المعنى وتوضيحه، لأن هذه "المبالغة في تمثيل المعنى وتضخيمه في نفس السامع"<sup>(2)</sup> من أجل إيصال صورته للمتلقى والتأثير بها وكأنه يعايشها، ولهذا قال فيه المراكشي "أنه كان شاعراً مجيداً غزلاً حسن التصرف في معاني الشعر، نبيل الأغراض وشعره واصفاً، ومادحا ومتغزلاً وراثياً شاهد بإجادته"<sup>(3)</sup>.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 152.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 220، 221.

(3) المصدر السابق، ص 47.



ويواصل ابن الزقاق في تصوير الوحش الذي أودى بجسم أخيه ولم يترك لهم إلا الحزن والأسى، يواسون بهم أنفسهم بدموع تحرق فؤاد الشاعر غير أنه وجد من يؤنسه في مصابه الجلل بأن الطبيعة قد تأثرت بفقدانه وحزنت للمصاب قائلاً:

تَقْضَى فَأَجْفَانُ السَّحَابِ دَوَامُ عَالِيهِ وَأَنْفَاسُ الرِّيحِ تَصْعَدُ<sup>(1)</sup>

حيث صور السماء في صورة الإنسان الذي لديه أجفان تدمع، وقد شبه الرياح كذلك بالإنسان الذي أنفاسه تصعد، هذه المبالغة في التصوير وتسخير الطبيعة من أجل إظهار هذا المصاب الجلل الذي أودى بمشاعره وما ترك منها إلا دموع تارقيها وآهات تداوي فؤاده، فقد ذكر المشبه السحاب وحذف المشبه به وترك لفظة الأجفان من إيراد المعنى على سبيل الاستعارة المكنية.

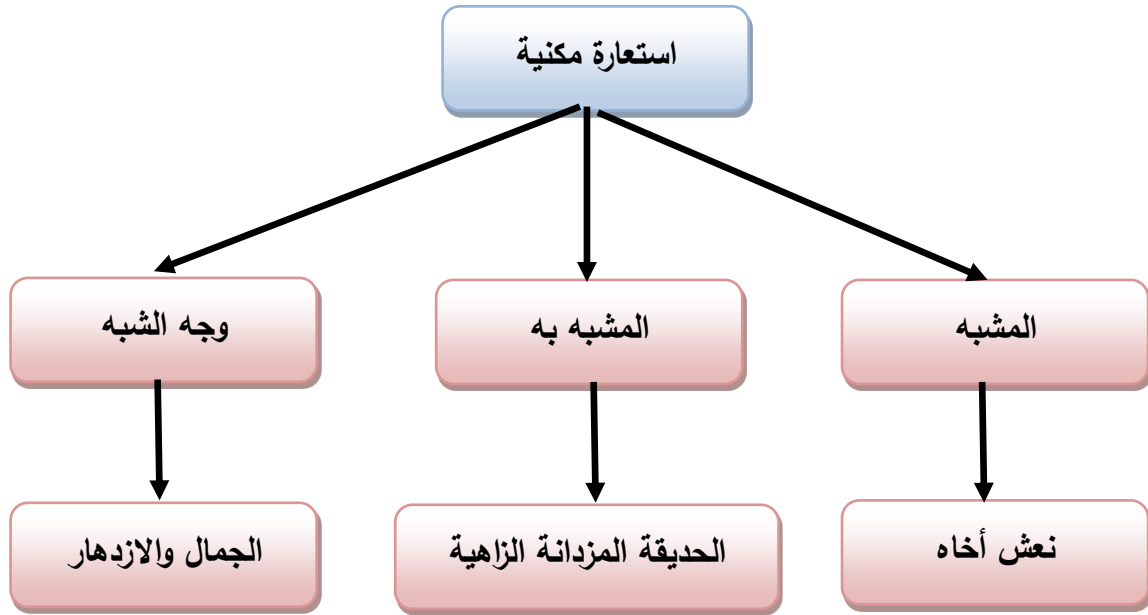
وبما أن مصيبة الشاعر عظيمة، فقد صور لنا ابن الزقاق ذلك المصاب بصور كثيرة ومتنوعة من أجل أن تعكس للقارئ نظرة ابن الزقاق وحالته قائلاً:

وَلَمْ أَنْسَهُ وَالنَّعْشُ قَدْ صَارَ رَوْضَةً تَبَسَّمُ عَنْ ذِكْرِ يُغَيِّرُ وَيُنْجِدُ<sup>(2)</sup>

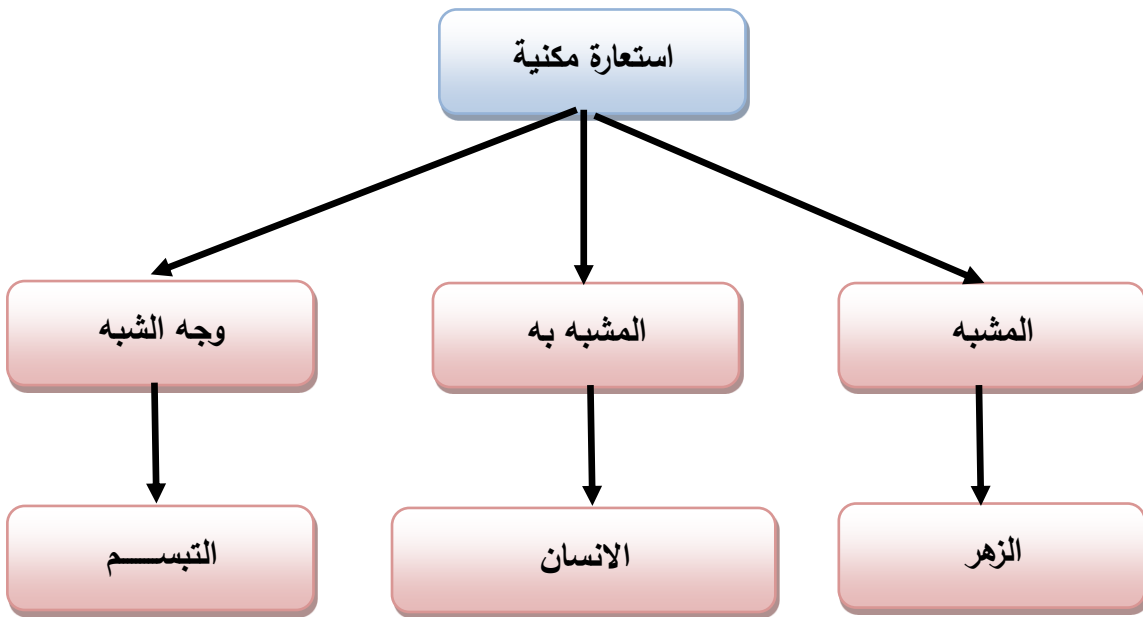
حيث أعطى ابن الزقاق في هذا البيت صورة أخاه وهو داخل النعش فهو مزين وجميل وكأنه حديقة زاهية.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 152.

(2) المصدر نفسه، ص 154.



سلامٌ على أيّامكم ما بكى الحيا وسَقِيًّا لَذاكَ العَهدِ ما ابتسمَ الزهر<sup>(1)</sup>



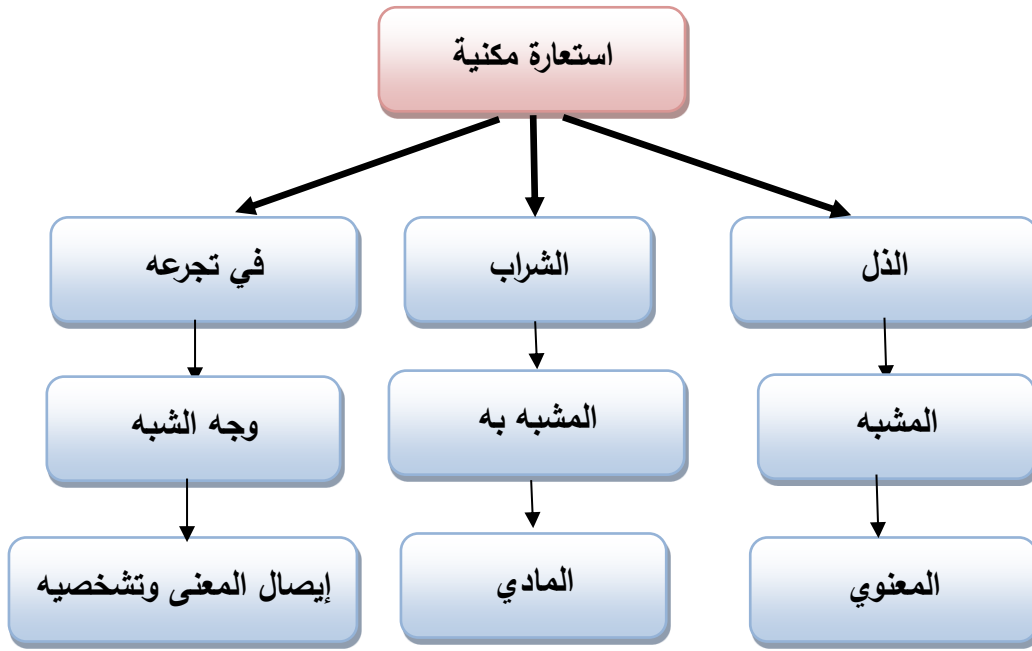
ويقول واصفا حالته وإظهار ما يختلج في نفسه قائلا:

إنْ أَجْرَعَ الذَّلَّ من كاسِ سُقِيَّتْ بها فَرَأَيْدُ العِزِّ إدلاجٌ وتهجير<sup>(2)</sup>

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 171.

(2) المصدر نفسه، ص 181.

شبه الشاعر في هذا البيت ما يتحمله من مصاعب ومآسي في هذه الحياة وكيف يصارع من أجل الوصول إلى ذاته والسير بهيمته إلى ما ترتجيه بحيث أن اعتبرها وكأنها شراب مر مضطر على شربه من قبل أهل العز وذلك بسبب انتسابه لمكان ليس مكانه.



وما يظهر أن ابن الزقاق قد برع في استعمالاته وذلك من خلال اختيار القريب النادر، من أجل رسم معالم صورته الشعرية وتقديمها للمتلقي، ببراعة تجعله يشغف بها ويشد لها. ويقدم ابن الزقاق صورة أخرى من صورته ويلبسها ثوب طبيعة الأندلس الخلابة التي كانت المنهل في كل أشعاره ومساعدة في إخراج صورته في أبهى حللها ليتلقاها المتلقي وتشد انتباهه ومن ذلك قوله:

أَتَنَفَّسْتُ بَتَنَفُّسِي أَثَلَاثُهُ أُمُ أَيُّنَعْتُ بِمَدَامَعِي أَزْهَارُهُ<sup>(1)</sup>

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 187.

شبه في هذا البيت الشجرة بالإنسان الذي يتنفس وقد شبه الشاعر مدامعه بالروض أو الزهور التي تتفتح بعد أن نسقيها، فقد ذكر المشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي تصوير ابن الزقاق حبيبته يعطيها صورة جميلة يحاول أن يستقي معانيها من الألفاظ الموحية والمعاني العميقة باستخدام الاستعارات ومن ذلك قوله:

ويا لغصنٍ نقا لدنٍ معاطفُهُ      سقيته الدمعَ حتى أثمر القبل<sup>(1)</sup>

فقد قدم في هذا البيت صورة شعرية فيها من الجمالية، وذلك لأن الصورة كما قال زكي مبارك: "هي أثر الشاعر المغلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل القارئ شعره ما يدري أيقراً قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود؟ والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره، والصورة الشعرية لا تكتمل إلا حين يحيط الوصف بجميع أنحاء الموصوف"<sup>(2)</sup> مثلما وصف ابن الزقاق حبيبته وصورها بصورة الغصن الذي يسقي بدمع الشاعر فيثمر فيه، فقد وقف في رسم هذه الصورة بأن جمع بين الذات الإنسانية وذات الطبيعة من أجل إظهار ولعه بها وبجمالها.

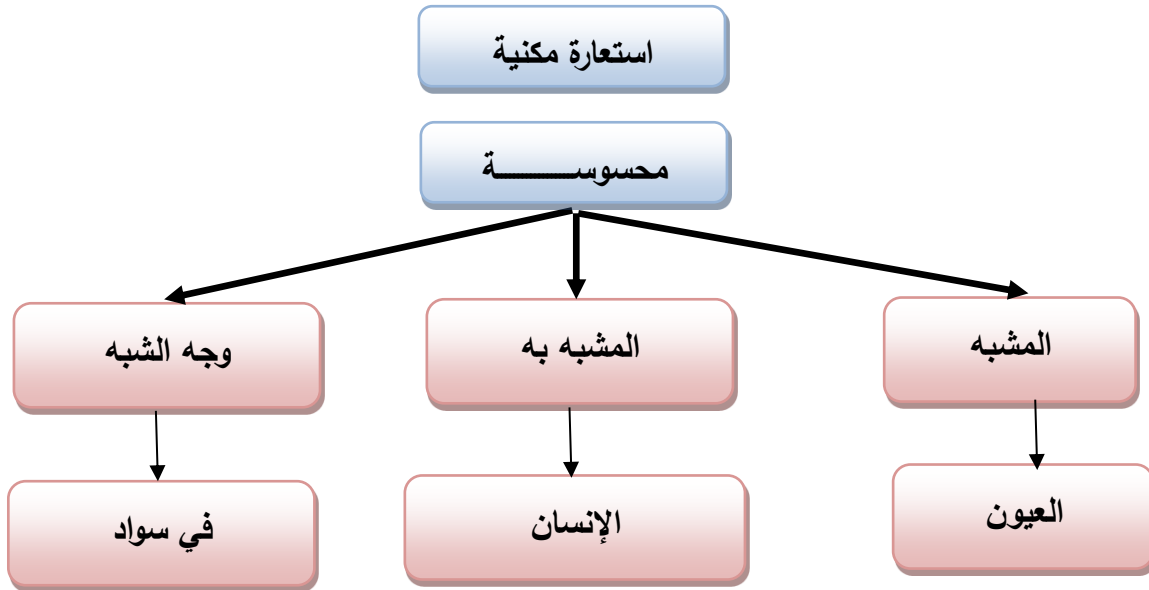
ومن ولع ابن الزقاق بجمال حبيبته شدة الفتنة بها، فقد أجاد في تقديم شتى الصور الشعرية، وذلك بأرقى العبارات، وأجود المعاني، وبأبهى نظم ليخرجها بالمقام الذي يليق بها، وما يليق بكل مشاعر الوجد والحب لها، لهذا فإنه قد بالغ في رسم وتلوين هذه الصور ومن ذلك تقديم صورة عن مدى ولعه وهيامه بعيونها التي لم تترك منه إلا قلباً خفاقاً بحبها وروحها تأبى إلا جوارها، هذه العيون التي أثرت به قائلاً:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 241.

(2) زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط2، 1993، ص 23.

يا فتية الحيّ كفوا الأعين النجلا      عنا وشأنكم والبيض والأسلا  
 أنا نهاب وسمر الخط مسرعة      قنأ نواعم منكم لا قنا ذبلا  
 ونستجير ببيض وشحت خلا      من مرهفات لبيض وشحت حلا  
 أين السيوف قد ألبست زرقا      من السيوف التي قد ألبست كحلا<sup>(1)</sup>

فهذه الصورة التي رسمها الشاعر المستقاة من انفعالاته، وذلك بجمالية وبخيال حلق في سماء الإبداع وذلك في الجمع بين المتباعدات وبين الغريب من أجل أن يظهر رؤاه وبفصح عن نفسيته، فقد شبه تلك العيون المكتحلة بالكحل وكأنها إنسان يلبس رداء أسود، فقد جمع شيء محسوس بشيء آخر محسوس، من جنسين متباعدين من أجل تقريب صورة تلك العيون التي أودت بفؤاده وتركته هلعا متوترا لا يدري أين يفر منها وهولا يرى إلا ملاذا فيها.



(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 239.

## 3.3. الكناية

## 1.3.3. مفهومها لغة

ورد في لسان العرب: الكناية أن تتكلم بشيء غيره، وكن عن الأمر لغيره، يكنى كناية وتكنى تستتر من كنى عنه.<sup>(1)</sup>

وجاء في مقاييس اللغة: الكاف والنون والحرف المعتل يدل على تورية عن اسم بغيره، يقال كنيت عن كذا إذا تكلمت بغير مما يستدل به، عليه وكنوت أيضا. مما يوضح هذا قول القائل:

وإني لأكنو عن قدور بغيرها وأعرب أحيانا بها فأصاح<sup>(2)</sup>

وكنى الشيء والعلم وغيره تكتينا واكتن الشيء اكتنانا بمعنى كنه، وكنى زيدا أبا عمرو بأبي عمر<sup>(3)</sup> ونقول: كنيت عن كذا بكذا أن تتكلم بجانبه جانبا حقيقة، ومجازا أي سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز.<sup>(4)</sup>

والكناية هي أن يعبر عن شيء لفظا ومعنى بلفظ غير صريح في الدلالة عليه لغرض من الأغراض كالإبهام على السامع نحو: جاء فلان أولنوع الفصاحة نحو فلان كثير الرماد أي كثير الثرى.<sup>(5)</sup>

فالكناية إذا من خلال هذه التعاريف هي عدم التصريح في الكلام.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 3944.

(2) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة ساحة "كنو"، ص 139.

(3) بطرس البستاني، محيط المحيط، ص 795.

(4) محمد الزبيدي، تاج العروس، تح/ عبد المجيد قطامس، الكويت، ج39، ط1، 2001، ص 421.

(5) المرجع السابق، ص 795.

### 2.3.3. مفهومها اصطلاحا

قد بلغت عناية العلماء بفن الكناية حدا كبيرا فلا يكاد يخلو أثر من الآثار من الحديث عن الكناية وبلاغتها، وإن اختلفت عندهم أسماؤهم وألقابها وأقسامها<sup>(1)</sup>، ولعل أقدم الذين تعرضوا لهذه الدراسة أبو عبيدة معمر بن المثنى<sup>(\*)</sup>، إذ يرى أن اللفظ في العبارة لم يوضع في الأصل عند أصحاب اللغة للدلالة على هذا المعنى إنما فهمت تلك الدلالة من سياق الكلام بشيء من الرؤيا وإعمال العقل<sup>(2)</sup> فهي كما عرفها الجرجاني هي: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى وهو تالية وردفه في الوجود فيؤمن إليه ويجعله دليلا عليه<sup>(3)</sup> تلعب الكناية دورا مهما في إبراز المعنى وصقل التجربة الشعرية وذلك من خلال ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينقل من المذكور إلى المتروك كما يقول: فلان طويل النجاد لينقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طويل القامة<sup>(4)</sup>، أي إنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ<sup>(5)</sup>. فهي تعبير سياق ولا يراد لذاته بل يراد ما يرتبط به، وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن لها دور حيوي في التعبير الأدبي لما لها إثبات الصفة بإثبات دليلها حيث يقول: أما الكناية فإن السبب في أن كان الإثبات بها مزية لا يكون للتصريح أن كان عاقل إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ

(1) بدوي طبانة، البيان العربي، دراسة تاريخية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1377هـ-1958م، ص 179.

(\*) أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي بالولاء، من أئمة العلم والأدب واللغة، ولد بالبصرة سنة 728هـ، وله نحو 200 مؤلف، متوفى في 842هـ.

(2) أبو عبيدة المثنى، مجاز القرآن، ج1، تح محمد فؤاد، طبعة مكتبة الخازجي، مصر، (د.ت)، (د.ط)، ص 15.

(3) عبد العزيز عتيق، حكم المعاني، البيان، البديع، ص 405، 406.

(4) سلامة بدر الدين أبي عبد الله محمد بن جمال الدين بن عبد الله الأندلسي، المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، المطبعة الخيرية لإدارة السيد محمد عبد الخشاب، ط1، 1402هـ، ص 80.

(5) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 330.

في الدعوى من أن تجيء إليها وتثبتها هكذا سارجا غفلا، وذلك أنك لا تدعى شاهد الصفة ودليها إلا والأمر ظاهر معروف بحيث لا يستدل فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط.<sup>(1)</sup>

فالكناية صورة تدرك ذهنيا بفعل خاصية الإخفاء التي تميزها وابن الأثير قال بأن: حد الكناية الجامع لها هو كل لفظ دلت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة أو المجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز<sup>(2)</sup>، فالكناية من الفنون الجميلة التي تمس حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حس لغوي مرهف، ذكي يختار المعنى ثم يخفيه مشيرا إليه بأحد المعاني المنبثة منه المترتبة عليه اللازمة له لزوما منطقيا أو عرفيا أو ابتكاريا من صنع الفنان نفسه.

والكناية هي الفن الأوحد الذي يستبدل أثره فيكون مدحا في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية ما، ثم يكون قدما في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية أخرى للمجتمع نفسه أو العكس.<sup>(3)</sup>

لقد استخدم ابن الزقاق هذا الأسلوب البياني للتعبير بشكل غير مباشر عن مشاعره وعواطفه ومكنونات نفسه، والأزمات والهموم التي عاشها، وقد برزت بشكل جلي لديه فوجد فيها قدرة رمزية في الدلالة على المعنى، فتمكن من التعبير عن أمور تحاشي الإفصاح عنها، فأسهمت في بناء صوره الشعرية وشغلت مكانا واسعا من بين أساليب التعبير عنده وشكلت لديه نمطا مميزا يلجأ إليه طالما أراد إحاطة تعبيره بما له من الفخامة والبلاغة، ومنح شعره طابعا من الاتزان فضلا عن تصوير المعنى وتقديمه في أحسن عرض قد تعجز الأساليب الأخرى في أدائه والناظر في بيته التالي الآتي يلمس ذلك:

نماه إلى العلياء كلُّ مُرَجَّبٍ      عظيمُ رمادِ النارِ سبُطُ الرواجِبِ<sup>(4)</sup>

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 72.

(2) عبد العزيز عتيق، كتاب المعاني البيان والبدیع، ص 405، 406.

(3) منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي الكناية، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د. ط)، 2002، ص 101.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص 76.



أعطى ابن الزقاق في هذا البيت صورة عن ممدوحه أبي حفص، وأراد أن يظهر قيمة وقدره فهو المعظم بين أهله وذويه، وفي عجز البيت يواصل رسم تلك الصورة لممدوحه بأنه عظيم رماد النار بسط الرواجب وهي كناية عن سماحة اليد وجودها، وذلك من أجل أن يقدم ممدوحه في صورة مثالية، وقد استمد هذه المعاني من سابقه في مدائحهم. ويواصل ابن الزقاق في رسم صورة الكناية قائلا:

ولي مهجة لا تستمال بنائل	ولا تترجي بالشعر خلة واهب
بعيدة شأوهم ترغب في العلا	وكسب المساعي الغر لا في الرغائب
تساوي لديها القل والكثرة	تخال البحار الخضر زرق المذائب
إذا رفعت نار القرى ليلة الطوى	لها عدلت عنها لنار الحباب
طردت إليكم شرذا لم تردكم	علوا على أعراقكم والمناسب <sup>(1)</sup>

ويظهر ابن الزقاق في هذا البيت صورة عن نفسه وعن مشاعره وأخلاقه فعلى الرغم من كل الظروف ومصاعب الحياة التي أرهقت كاهله لكنها لم تمنعه من أن يحافظ على كيانه ورفعة نفسه وترفعه بعيدا عن ذل ومهانة السؤال مهما بلغت حدة الحياة والظروف ومهما أطل به من ألم الجوع، غير أنه لا يرى بأن يكون أجيرا مقابل شعره، وأن يظل يقنع في وحدته ليلا بنار الحباب كبرا على أن يقصد نار القرى وهو جائع، حتى أنه طرد كل أبياته لأن هذه الأبيات لا تزيد كم لا قدرا ولا علوا، ذلك لأن أعراقكم لا ترى إلى غير هذا، ففي هذه الأبيات كلها قدم صورة كنائية وذلك لأنها تساعد على تصوير المعنى أحسن تصوير وتعمل على رسم الصورة الموحية في أسلوب بليغ موجز تتألف ألفاظه مع معانيه وهي من دلالة بلاغة الشاعر إذ أحسن توظيفها في الموقع الذي لا يحسن فيه التصريح، رغبة منه في التجميل والتحسين والبعد عن المبتذل من اللفظ معتمدا على ذكاء المخاطب

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 79.

وقدرته على اقتناص المعنى المطلوب<sup>(1)</sup>، فقد يبين صورة عزة نفسه وكرامته وترفعه رغم كل المصاعب بأسلوب كنائي متميز يرسل المخاطب إلى التعمق في معاني أبياته. والكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صورته، ولها من الأهمية درجة كبيرة، ذلك لأنها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى، حتى عدت من أوضح معالم الصورة في الشعر<sup>(2)</sup>، وهذا ما نلاحظه في شعر شاعرنا ابن الزقاق في تشكيل صورته الكنائية من خلال إعطاء أجمل صور لممدوحه ومن ذلك قوله في مدح أبي عبد الملك بن مروان بن عبد العزيز:

لم يَخْصُصُوهُ بِشُكْرِهِمْ إِلَّا وَقَدْ	عَمَّتْ جَمِيعُهُمْ بِهِ النِّعْمَاءُ
لَوْ أَنَّ أَلْسِنَهُمْ جَدَّنْ صَنِيعُهُ	نَطَقَتْ بِذَاكَ عَلَيْهِمُ الْأَعْضَاءُ
كَثُرَتْ أَيْدِيهِ الْجَسَامُ فَأَخَذَ	مِنْ قَبْلِهَا أَنْفَاسُهُ الْإِحْصَاءُ
طَابَ الزَّمَانُ بِهَا كَطِيبِ ثَنَائِهِ	وَتَضَوَّعَ الْإِصْبَاحُ وَالْإِمْسَاءُ <sup>(3)</sup>

استفاض ابن الزقاق في هذه الصورة في تعداد مزايا ممدوحه وقد اعتمد في ذلك على أسلوب موحى في تعبير عن مكنوناته وأفكاره ورؤاه، ومشاعره وأحاسيسه تجاه ممدوحه، إذ عدد كل صفات ممدوحه بفيض من الكنايات التي صورتها في أجمل تصوير، فالببيت الأول والثاني والثالث كناية عن صفة العطاء والكرم والجود والبیت الرابع كناية عن المجد والسؤدد وطيب الذكر، لقد ضمن كل هذه المعاني في ألفاظه بطريقة خفية غير صريحة، فاستطاع أن يرسم أجمل صورة ويظهر أخلاقه وميزاته من خلال التبيين والبرهان.

وهكذا نجد أن الكناية لها دور فعال في استكشاف المعاني وتصويرها بأدق وأرقى تعبير، يتمثل في قوة الدلالة الوجدانية، وكشفها عن الجوانب الخفية من النفس الإنسانية،

(1) ينظر: زايد عبد الرزاق أبو زيد، علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د. ت)، 1978، ص 141، 142.

(2) ينظر: أبو زيد إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983، ص 315.

(3) ابن الزقاق، الديوان، ص 67.

أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي الذي لا يتطلب مزيد تأمل وقوة...، لذلك فإن الكناية تقوم على أساس تداعي الصور.<sup>(1)</sup>

والكناية تمثل أسلوباً متميزاً من أساليب البيان، إذا ما عرفنا قدرتها على الإسهام في أداء المعنى من خلال الإيحاء والرمز أو الإشارة والتلميح، لذلك فإن لها دور فعال في استكشاف المعاني أو تصويرها بأدق وأوفى تعبير وهذا ما عمد إليه ابن الزقاق في مدائحه، ويواصل ابن الزقاق في رسم تلك اللوحات الكنائية والتقنن فيها لإيصال معانيه إلى المتلقي بصورة مميزة تستدعيه إلى إعمال فكره للوصول إليها ومن بين صوره قوله في مدح بني داود:

إذا احتَبَّوْا فالحِجَالُ الشَّمُّ راسِخَةٌ      وان حَبَّوْا فالغَمَامُ الجُودُ مُنْسَكِبٌ  
كم صَرَّفَ الجَيْشَ مِنْهُمْ قَادَةً فُهُمَّ      وأَحْرَزَ المَجْدَ مِنْهُمْ سَادَةً نُجُبٌ  
سَأَلْ بِهُمْ كُلَّ عَرَّاصٍ وَمَنْصَلَةٍ      تُخْبِرُكَ بِالمَأْثَرَاتِ السُّمُرُ والقُضْبُ<sup>(2)</sup>

بيّن ابن الزقاق ما لابن داود من مكانة رفيعة وقدر مرموق، وما لهم من بسالة وشجاعة وقتال في ساحة الوغى، وقد اعتمد في رسم صورة الكنائية على الطبيعة فقد كانت طبيعة الأندلس الملهم والسند الذي يستقي منه الشعراء أجمل الصور في التعبير عن مختلجات النفس، وقد أعطى صورته أجمل الألفاظ التي ألبسها للمعاني، ففي البيت الأول كنايةتان "إذا احتبوا فالحجبال الشم راسخة" وهي كناية عن علو شأن ومنزلة بني داود، والثانية "وان حبوا فالغمام الجود..." وهي دلالة على كثرة الجود والكرم والعطاء، أما في البيت الثاني والثالث بين قدرة بني داود على إدارة المعارك، فقد كان حريصاً على إيصال أفكاره وما يختلج في نفسه وذلك عن طريق الكناية، وتكمن أهميتها وبلاغتها في أنها تأتي في الموضع

(1) فالح خليل راشد، الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، 1985، ص 107.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 90.

الذي لا يحسن التصريح فيه واعتمادها أيضا على الإيجاز<sup>(1)</sup> وذلك لأنها لا تزيد في إثبات المعنى وتجعله أكثر بلاغة وأشد توكيدا.<sup>(2)</sup>

وعليه فالتعبير الكنائي تمثل مكانا مرموقا في سلم البيان العربي ومن ثم فبلاغته وقيمتها الفنية ذات أثر فعال في تكوين الصورة وإبراز ملامحها الفنية الخفية التي تتجلى متألفة بمظاهر الإبداع بقوة الارتباط بين الإنسان والعوامل الأخرى المحيطة به، وهذا ما سعى إليه شاعرنا في قصائده الغزلية من أجل إظهار صورة محبوبته بأجمل الصور ومن بينها قوله:

وبالقبة البيضاء خمصانة الحشا	كظبي النقا، ريا كما ارتج عانك
برود الثنايا يزعم الروض أنه	لمبسمها في الأقحوان مشارك
تسير مطاياها وعند مسيرها	لها بين أحناء الضلوع مبارك
لئن فتكت بي مقلتاها فربما	أكر وعزمي بالحوادث فاتك
وما لحظات الغيد إلا صوارم	ولا نزعات البين إلا معارك <sup>(3)</sup>

عمد ابن الزقاق في هذه الأبيات على إعطاء لوحات فنية تعبيرية من أجل إيصال صورة محبوبته للمتلقى والتغني بجمالها والإشادة بحسنها جاعلا من الطبيعة المساعد في رسم تلك اللوحات الفنية لها مازجا إياها بجمال طبيعة الأندلس التي تأخذ الأبواب كما أخذت محبوبته كل كيانه بما له من كل المحاسن والمفاتن التي فتكت بفؤاده.

وقد كانت الكناية من العناصر التي لجأ إليها الشاعر في تشكيل صورته ولها من الأهمية درجة كبيرة من خلال إسهامها في تشكيل صورته ولها من الأهمية درجة كبيرة من خلال إسهامها في تشكيل الصورة<sup>(4)</sup> فهي "بالقبة البيضاء خمصانة الحشا" هي كناية على

(1) عودة خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، ص 115.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 56، 57.

(3) ابن الزقاق، الديوان، ص 225.

(4) ينظر: أبو زيد إبراهيم، الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص 315.

نحافة الخصر وكذا في الشطر الثاني كناية على نحافة الخصر وذلك بأن بين أن خصر حبيبته كخصر الطيبة وفي البيت الثاني "برود الثنايا" وهي كناية على شدة بياض ثنايا المحبوبة وفي البيت الرابع نجده يستخدم الكناية في "لئن فتكت مقلتاها" وهي دلالة على جمال عيون محبوبته التي رمت به سهمها فأودت بفؤاده قتيلا بعشقها.

فالكناية تبرز المعاني المجردة في صور محسوس فيكون ذلك أدعى إلى قبولها وتأكيدها، حيث إنها توقظ الفكر وتدفعه إلى البحث ما وراء الصورة الظاهرة للكلام حتى يصل إلى المراد ويعرفه عن طريق الوسائط والصلات بين المعاني الظاهرة والكلام والمعاني المرادة منها.<sup>(1)</sup>

وكذلك فيما تتركه من مبالغة لطيفة وتفضي على المعاني جمالية يوصلها الشاعر من ذاته إلى ذات المتلقي، فقد استطاع ابن الزقاق أن يعطي صورة حيّة عن محبوبته التي شغلت عقله وأعطى الدليل على تربعها على ملك كيانه لما لها من جمال وحسن ما جعلها رمزا للجمال.

ويستمر ابن الزقاق في تقديم لوحاته الكنائية لكن هذه المرة بدلا من أن تكون الطبيعة الملهم في التعبير فقد كانت هي المعبر عنه في حد ذاتها، فيقول في وصف حصان:

الريح تكبو خلفه من وني	والبرق من سرعته يعجب
يزهى به كل زها جفلى	مجر ويزدان به المقنب
له تليل مثل ما ينثي	غصت به ريح الصبا تلعب
وحافر ان يكُ ذا خصرة	فالجومن عثيره أكهب <sup>(2)</sup>

في هذه الأبيات رسم ابن الزقاق صورة للحصان الذي تردد وصفه كثيرا في ديوانه، هذا الحصان الذي تكبو الريح خلفه والبرق من سرعته يعجب، وهي كناية عن سرعته التي

(1) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 223.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 85.

تجاوزت الريح وعجب البرق منها، أما في البيت الثالث فكناية عن جمال عنق ذلك الحصان وفي الجوريج الصبا تلعب. وهي كناية على شدة العدو، فقد أعطى جمالية هذا الحصان من خلال صورته الأدبية اللطيفة، وليس أي شاعر قادر على أن يعبر عن مكنوناته ويلقي بصورة في طيات أشعاره.

ما يظهر من خلال هذه التمثيلات أن الكناية قد أسهمت كثيرا في بناء الصورة البيانية في شعر ابن الزقاق وشغلت مكانا واسعا من بين أساليب التعبير وشكلت لديه نمطا مميزا يلجأ إليه طالما أراد إحاطة تعبيره بما له من الفخامة والبلاغة ومنح شعره طابعا من الاتزان فضلا عن تصوير المعنى وتقديمه في أحسن عرض قد تعجز الأساليب الأخرى عن أدائه، وقد كانت طبيعة الأندلس الملهم والمساعد في رسم لوحاته الفنية المستقاة من جمالية طبيعة الأندلس ومدى تأثيرها في نفس شعرائه.

#### 4. التناص

##### 1.4. مفهومه لغة

إذا ما أردنا تتبع مفهوم التناص لغة فلا يمكننا ذلك إلا من خلال النظر في الجذر اللغوي لهذه الكلمة وهو نصص والنص لغة: "رفعك للشيء ونص الحديث ينصه نصاً رفعه، وكل ما أظهر فعْد نصّاً، والنّص التوقيف والنّص التعيين على شيء ما"<sup>(1)</sup>، فالنص من خلال هذا هو رفع الشيء والتوقيف والتعيين.

وفي القاموس المحيط: "نصّ الحديث إليه رفعه، ونصّ ناقته استخرج أقصى ما عندها من السّير... ونصّ المتاع جعل بعضه فوق بعض"<sup>(2)</sup>، أي إن النص يعني رفع الشيء والأمر بعضه فوق بعض وكذلك استخراج أقصى الأمور.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (نصص)، ص 97.

(2) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة نصص، دار الحديث، (د. ط)، 2008، ص 15، 16.

وإذا نظرنا في المعجم الوسيط نجده يعرف التناص بسياقه كما يأتي: "تناص القوم: ازدحموا" <sup>(1)</sup>، فالقوم إذا تناصوا معناه ازدحموا أي أصبحوا متراصين مزدحمين.

على هذا الأساس يمكننا أن نلخص معنى التناص لغة على النحو الآتي:

➤ رفع الأمر والحدث.

➤ جعل الأمور مترتبة فوق بعض.

➤ التعيين والترابط والتزاحم

## 2.4. مفهومه اصطلاحاً

عرّف مصطلح التناص تجاذباً معرفياً بين علماء اللغة والنقد، إذ عرفه كل واحد حسب مرجعياته الفكرية والفلسفية على حدّ سواء، وعليه فقد كان لزاماً أن ننظر إلى هذا المصطلح من منظورين متقابلين: غربي وعربي.

## 3.4. التناص عند الغرب

كان لزاماً علينا أن نعرج في البداية على المنظور الغربي لمصطلح التناص لأن علماء اللغة والنقد الغربيين هم من أظهروا هذا المصطلح للعلن وروجوه في الساحة الأدبية بوصفه مصطلحاً جديداً، وكان أول ظهور لمصطلح التناص في مجال اللغة والنقد على يد الباحثة جوليا كريستيفا Jelja Kristifel في عام 1967 بعد أن اعتمدت في دراساتها على ما ألفه ميخائيل باختين Mikhailbakhtin في ميدان الدراسات السردية الرواية، فقد بنت أسس هذا المصطلح انطلاقاً مما ألفه باختين حول مفهوم الحوارية <sup>(2)</sup>.

انطلاقاً مما ذكرناه كان لزاماً علينا التعرّيج على ماهية مصطلح الحوارية عند باختين ليتسنى لنا الغوص بكل شفافية ووضوح لمعرفة المعالم الجلية لمصطلح التناص عند جوليا كريستيفا.

(1) مجموعة من الباحثين، المعجم الوسيط، ص 926.

(2) ينظر: نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج 2، 2010، ص 96.

### ✓ ميخائيل باختين:

يعرّف باختين الحوارية بأنها عبارة عن تداخل وتقاطع الملفوظات والنصوص في نصّ روائي واحد، وكلّ ملفوظ من هذه الملفوظات يقيم حواراً مع ملفوظات أخرى، وبهذا تصبح الرواية مجمّعاً لالتقاء النصوص المتباينة وتصير بنيتها الأسلوبية عبارة عن تفاعل بين خطابات وأساليب في النصّ (1).

### ✓ جوليا كريستيفا:

بعد فكرة الحوارية في اللغة وتفاعل النصوص مع بعض في نصّ روائي واحد، فإنّ جوليا كريستيفا ترى بأنّ التناص هو: "تداخل نصي، ففي نصّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى" (2).

وهي بهذا تريد أن تشير إلى أنّ النصّ المتولد حديثاً لا بد له من تقاطعات مع نصوص قديمة حتى يصبح لدينا نصّ إبداعي بامتياز، ثم تزيد على علاقة التداخل النصي التناص بقولها: "إنّه مجال لتقاطع عدّة شفرات على الأقلّ اثنتين تحدّ نفسها في علاقة متبادلة" (3). وعلى هذا الأساس فإنّ أي عمل إبداعي لا ينتج من الفراغ أو من محض الصدفة، بل إنه يخضع لتداخل مجموعة من النصوص السابقة ممتزجة مع بعض ليتشكل لنا نصّ إبداعي يبرز في حقيقته ثقافة المبدع ومحيطه بيئته.

### ✓ جيرار جينيت:

يربط جيرار جينيت gerard janette بين الشاعرية والتناص فيقول: "إنّ موضوع الشاعرية هو التعددية النصية أو الاستعلاء النصي الذي كنت قد عرفته تعريفاً كلياً: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى" (4).

(1) ينظر: جميل الحمداني، التناص وإنتاج المعنى، ص 65، 66.

(2) جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص78.

(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط2، 1992، ص212.



#### 4.4. التناس عند العرب

ظهر مصطلح التناس متأخراً في النقد العربي ولعل أبرز من تحدث عنه في النقد العربي المعاصر هؤلاء الدارسون:

##### ✓ محمد مفتاح

تحدث محمد مفتاح عن التناس مطولاً في كتابه تحليل الخطاب الشعري، فعرفه بقوله: "التناس ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتلقين إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح مع الاعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للامساك به"<sup>(1)</sup>.

لقد جعل محمد مفتاح من التناس عملية لا تخضع لمدى إبداعية الكاتب في التأليف وإنما تخضع بالدرجة الأكبر لثقافة المتلقي، مع شرط وضع مؤشر يكون بمثابة منبه يشير للمتلقي ويبث فيه عنصر التشويق لفك شيفرة هذا النص الذي يضم بين طياته نصوصاً تتقاطع مع النص المتاح بين يديه.

##### ✓ عبد الله الغدامي

أدخل مصطلح التناس في باب ما سماه تداخل النصوص متأثراً في ذلك ببعض التراجم من كتب علم النص والسرديات الغربية التي أسهمت بدورها في نشر هذا المصطلح بدلاً عن التناس، وقد استطرد في شرحه لتداخل النصوص حتى قال: "إنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل، وهذا يناهض فكرة البنية المغلقة"<sup>(2)</sup>، وهو في هذه العبارة يحاول أن يبين بأن النص لا بد أن يعامل على أساس أنه مجال مفتوح من الأبنية والمعاني، على خلاف ما كان سائداً قديماً بأن الإشارة لنص قديم أو تركيب يوافقه سواء في المعنى أو المبنى فهو يحذو به نحو خيانة السرقات الأدبية.

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 212.

(2) عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1993، ص 113.

## ✓ محمد بنيس

كان لهذا الناقد بصمة في مجال التعريف بهذا المصطلح في الساحة الأدبية المعاصرة من خلال تعريفه للنص وطريقة بنائه، فالنص: "عبارة عن مستويات معقدة من العلاقات اللغوية الداخلية والخارجية، التي تتحكم جميعها في نسيج ترابطه"<sup>(1)</sup>.

من خلال ما ذكر في جملة التعريفات بمصطلح التناص نجد بأنه عبارة عن عملية تداخل لنصوص في نص واحد، نص يبني على آثار نصوص قديمة لكنها بحلة حديثة تبرز نوعاً من الإبداع وتسهم في جمالية النص المكتوب.

## 5.4. أنواع التناص

بما أن التناص "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيها بتقنيات مختلفة"<sup>(2)</sup>، فهو يخضع بهذا لثقافة المبدع وآرائه ومعتقداته، فالتناص بهذا يقسم إلى أربعة أقسام كما هو رائج ومعلوم حسب الطابع العام للمضمون:

1-تناص ديني.

2-تناص أدبي.

3-تناص تاريخي.

4-تناص أسطوري.

ويمكن أن يأتي التناص على شكل بنى مفردة أو على شكل بنى تركيبية.

## 1.5.4. التناص الديني:

يعتبر القرآن الكريم المرجع الذي يهنل منه معظم الشعراء، لأنه يفيض من خلاله الشاعر بالمعاني الجديدة والمبتكرة التي تعكس خلجات نفسه ومكنوناته، فيخرج أشكالا فنية تطرب الأسماع.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، دار العودة، بيروت، 1997، (د. ط)، ص 27.

(2) محمد مفتاح، الخطاب الشعري، ص 121.

إنّ هذا النوع من التناص هو الأكثر شيوعاً في الشعر العربي في فترة ما بعد الإسلام، فهذا النوع بالتحديد يشكل "مرجعية دلالية لها حضورها القوي في القصيدة العربية... وتميزه بقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاريه والتأثير مع الوجدان الجمعي"<sup>(1)</sup>. إنّ المطلع على ديوان "ابن الزقاق" يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره بحيث لا تكاد قصائده تخلو من التناص، حيث وجدنا العديد من المواقع المتناصّة مع القرآن الكريم متناثرة في مجموع شعره تضيف على النصوص قيماً وأفكاراً تمنحه قدرة على التواصل من خلالها، ومن الأمثلة حول هذا النوع من التناص ما جاء في شعره مثل قوله:

قفا نقتبس من نور تلك الركائب      فما ظننت إلا بزهر الكواكب<sup>(2)</sup>

تقاطع الشاعر في هذا البيت مع الآية القرآنية الكريمة التي يقول فيها ربنا عز وجل: ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾<sup>(3)</sup> فالتناص الديني يكمن في قول الشاعر نقتبس من نور وقوله تعالى ﴿نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ﴾، وقد أدرجه ابن الزقاق من أجل إظهار ما للممدوحه من جمال وبهاء ونور يستضاء به.

ويقول أيضاً:

بنجد أناخوا العيس بعد تهامة      ويا بُعد ما بيني وبينك يا نجد<sup>(4)</sup>

(1) حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، مج11، ع 2، غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، (د. ط)، 2009، ص246.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص73.

(3) الحديد /13.

(4) المصدر السابق، ص142.

المتأمل لهذا البيت يلتبس تناسل دينيا من خلال توظيفه في جملة (بيني وبينك) مستندا عليها من نص سورة الكهف لما لها من دلالات عميقة لدى المسلمين، باعتبارها سورة عظيمة لها من الحكم والمواعظ التي تستعرض بعض فتن الدنيا التي يواجهها الإنسان خلال فترة حياته، ومنها فتنة أهل الكهف وفتنة العلم في قصة الخضر، أراد من خلالها الشاعر إظهار مفارقة الحياة التي أبعدته وفرقت بينه وبين ذويه مثل ما حدث من فراق بين الخضر وسيدنا موسى، وذلك في قوله تعالى: ﴿قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا﴾<sup>(1)</sup> وفي قوله تعالى أيضا: ﴿قَالَ ذَلِكَ بَيْنِي وَبَيْنِكَ أَيَّمَا الْأَجَلِينَ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَانَ عَلَيَّ وَاللَّهُ عَلَىٰ مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾<sup>(2)</sup>. الشاعر في بيته تحصر على الفراق والبعد ما بينه وبين بلاده وفي الآية الكريمة طلب كذا الفراق والبعد وذلك لعدم تقيده بالشرط، ولكن حتى وإن كان الشاعر لا يعتمد إضفاء الأسلوب القرآني في أشعاره إلا أن تركيب الجمل وتسلسل بعض الألفاظ وترتيبها يوحي لنا بأن الشاعر "ابن الزقاق" متشبع بالتقافة الدينية القرآنية خاصة، وهذا واضح من خلال أسلوبه.

#### 2.5.4. التناص الأدبي

هو الإغتراف من الأدب العربي عامة، والشعر العربي خاصة ومن الأمور المعتادة أن تستطيب نفوس الشعراء بشعر من قبلهم على اعتبار أنهم القدوة في التجربة الشعرية، لأن الشاعر قديما يضمن في قصيدته بيتا أو جزءا منه من قصيدة شاعر آخر، ولقد كانت هذه الممارسة الشعرية على نطاق ضيق وكانت على شكل إشارة وحسن التفات<sup>(3)</sup>، فإن الشاعر لا تقوم له قائمة حتى يحفظ من الشعر السابق له حتى تقوم له قائمة في الميدان الشعري، وكل هذا لا يمكن أن يذهب هكذا دونما حسن إشارة أو محاولة خاطفة لتذكر أو حتى ذكر غير مباشر فيما يعلق في ذاكرته الشعرية.

(1) الكهف/ 78

(2) طه/ 58.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، منشورات جامعه البعث، سوريا، (د.ت)، ص 301.

كذلك يمكن لهذا النوع من التناص أن يكون مركباً من الأمثال أوحكم قديمة.  
وظف ابن الزقاق هذا النوع من التناص في شعره، وقد كان متأثراً متأثراً بالغاً بشعر  
المشاركة، فاستقى منهم الألفاظ والصّور وطريقة التركيب الشعري القديم، وهذا ما لمسناه في  
عدّة أمثلة سنعرضها فيما يأتي:

غطارفة شمّ الأنوف تستموا من الدولة الغراء أعلى المراتب<sup>(1)</sup>

ففي جملة شمّ الأنوف تقاطع مع البيت المشهور لحسان بن ثابت الذي يقول فيه وهو  
يمدح أمراء الغساسنة:

بيض الوجوه كريمة أحسابهم شمّ الأنوف من الطراز الأول<sup>(2)</sup>

وعلى هذا الأساس يكون الشّاعر قد بنى بيته هذا على أساس ما حفظه من حسان  
بن ثابت كما وضعنا سابقاً.

ويقول كذلك "ابن الزقاق":

صفراء من زهر الكوا كب للزجاجة كوكب<sup>(3)</sup>

هذا البيت يذكرنا ببيت لأبي نواس يقول فيه:

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لومسّها حجر مسته سراء<sup>(4)</sup>

لفظة صفراء في بداية البيتين حققت تناساً أدبياً بين بيت أبي نواس وبيت ابن  
الزقاق، كما أن كلاهما يصف الخمر وصفرتها في بداية قصيدتيهما، فابن الزقاق بدا لنا  
من خلال هذا التناص أنه متأثر بخمريات أبي نواس حتى كأنه يحاول أن يبنّي أسلوبه  
الشخصي من خلال الألفاظ والأبيات التي حفظها من القصائد الخمرية لأبي نواس.

ويقول "ابن الزقاق":

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص77.

(2) يوسف عيسى، حسان بن ثابت حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص28.

(3) المصدر السابق، ص93.

(4) أبو نواس، الديوان، شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1998، ص27.

سأبكيه ماحجّ الحجيح وما دعا هديلاً على الأيك الحمام والمغرد<sup>(1)</sup>  
 فعبارة ما حجّ الحجيح وردت في الشعر العربي القديم في العهد الأموي بالتحديد عند  
 "كثير عزة" حيث يقول:

أناديك ما حجّ الحجيح وكبرت بفياء آل رفقة وأهلت<sup>(2)</sup>  
 فالتناص الأدبي يكمن في تقاطع البيتين في عبارة حجّ الحجيح، ومن هنا كان لنا أن  
 نقول بأن "ابن الزقاق" تأثر في شذوه ورثائياته وتعبيراته عن ألمه بأساليب المشاركة من  
 أبرزهم "كثير عزة".

#### 3.5.4. التناص التاريخي

إنّ التناص التاريخي باعتباره مادة معرفية ورصيда غزيرا من الأحداث ذودلائل جمة،  
 من أجل هذا كان ولا يزال المبدع يغرف من بحر التاريخ الذي لا تتضب أحداثه ووقائعه  
 وتاريخه يطوعها ونصّه لسكبه في قالب من الإبداع الفني، "فالتناص التاريخي تداخل  
 نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النصّ الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر  
 الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف"<sup>(3)</sup>.

وفي ديوان "ابن الزقاق" ورد قوله الآتي:

هذي القصائد قد أتتك برؤودها موشية وقريحتي صنعاء<sup>(4)</sup>

يذكر أن المقصود بقريحته صنعاء: أي يجيد الوشي والحوك بمعنى أن يجيد حياكة  
 القصائد كما كانت صنعاء مضرباً لحسن الحياكة والوشي، وهوبهذا يدل أن نصه قد تعارض  
 مع مكان تاريخي عرف بالنسيج والحياكة الجيدة، فينقلنا الشاعر من عهده إلى عهد العرب  
 القدامى في النسيج والحياكة وصنعاء كانت وقتها معلماً لحسن هذه الصناعة، وذا الاستلham

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص152.

(2) أحمد محمد عليان، كثير عزة عصره-حياته-شعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 154.

(3) حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص295.

(4) ابن الزقاق، الديوان، ص68.

يبين مدى تأثر الشعراء الاندلسيين بالمشاركة وأنّ شعرهم امتداد لهؤلاء، ومنه يريد ابن الزقاق ارسال رسالة بأن شعره له قيمة وحسن سبك وجود وأن قريحته قريحة مجيدة ومتجددة ذات صناعة.

ويقول في بيت آخر:

لو أنّ في عرش بلقيس له قدماً أعياء على الجنّ أن تزجيه من سباً<sup>(1)</sup>

وفي هذا البيت يجعلنا الشاعر بين نص حي له ونص كتب على إثره، وهو نص تاريخ بلقيس ملكة سبأ وقصة الإتيان بعرشها من قبل الجن والقصة المشهورة التي دارت في حضرة الملك النبي سليمان عليه السلام، فالشاعر هنا أتى بهذا التناص التاريخي ليدل على أن عرش بلقيس لو كان فيه موضع قدم لهذا الرجل-الذي يذمه ويهجو-كان أعياء ذلك الجنّ بكامل قواهم الخفي أن ينقلوا عرشها، وفيه دلالة واضحة على ثقل الرجال وخلقه على أي مكان أو على أي مجلس.

ويقول في موضع آخر:

تنحطّ قحطان وصاداتها عنهم وتمشي خلفهم تغلب<sup>(2)</sup>

ذكر الشاعر قبيلتين عربيتين من أشد القبائل العربية وأبطشها والمعروفة بالحمية والشجاعة والتي لا تهاب الموت ومن أشد جمرات العرب، لكن هذه القبائل عندما تسمع بممدوحه تصبح تمشي خلفه وتتبع أوامره وقوله من شدة قوته ويسالته في الحرب بل وحتى تخافه وتهابه، وبهذا يبني الشاعر بيته على أمجاد قحطان وتغلب التي كان شاعرهما عمرو بن كلثوم التغلبي والمعروفة ببطشها وجبروتها على القبائل والتي لا تحني رأسها لأي من القبائل حتى أنها قتلت ملك العرب آنذاك "عمرو بن هند" لأنه أراد استصغارها ذات يوم، لكنها عند "ابن الزقاق" تمشي خلف ممدوحه ولعله "أبو عبد الملك بن مروان بن عبد العزيز" كما يذكر

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص72.

(2) المصدر نفسه، ص82.

الشارح، فالشاعر في بيته يضع أمجاد العرب خلف ممدوحه تسير دلالة على أنّ بأسه وقوته تضاهي وتفوق جمرات العرب القوية.

لا يسعنا إلا أن نقول من خلال هذه النماذج بأن "ابن الزقاق" مطلع على تاريخ الأمم وقصصهم وحوادثهم، فلا يقف فقط مع التواريخ وينقلها بل يحورها ويجعلها طوعا لبنان شعره وقريحته الفياضة، فيجعل المتلقي يسبح بين الماضي والحاضر فيطرب بهذا القبس من التاريخ ومن الحوادث في ظل ما يحدث له.

#### 4.5.4. التناص الأسطوري

إذا ما تتبعنا المعاجم اللغوية بدء من لسان العرب فإن الأسطورة تعني: "الأباطيل واحدها إسطار بالكسرة وأسطورة بالضم وأساطير جمع الجمع، وسطرها أي لقها، وسطر علينا: أتاننا بالأساطير، يقال فلان علينا يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال: يسطر ما لا أصل له يؤلف"<sup>(1)</sup>، وهي أيضا: "الأحاديث التي لا نظام لها"<sup>(2)</sup>.

وعلى هذا كانت الأساطير من المنظور اللغوي هي الأحاديث التي لا نظام لها ولا أصل، بل هي أحاديث باطلة مؤلفة من عند قائلها.

ومن المعلوم أنّ الأساطير هي الأحاديث والقصص التي تتجاوز العالم الواقعي إلى الميتافيزيقيات، أو هي "مجموعة من الحكايات الطرفية المتوارثة من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال والواقع ويمتزج عالم الظواهر بما فيه إنسان وحيوان ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان بألوهيتها"<sup>(3)</sup>، فهي إذا تفسير لوقائع وحوادث بتفسيرات غيبية ما ورائية لأصل لها في الواقع. من خلال تفحصنا لديوان "ابن الزقاق البننسي" لم ننع على هذا النوع من التناص مع الأسف، مما يضعنا أمام فرضية أن الشعر العربي القديم لم يتناول الأسطورة بوفرة كما

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (س، ط، ر)، ص 1687.

(2) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (س، ط، ر)، ص 770.

(3) أنس داوود، الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د. ط)، 1975، ص 190.



تناوله الشعر اليوناني القديم، وإنما كانت نماذجه معدودة عند شعراء معينين، ولربما تكون فيه الخرافة أقرب إليه من مصطلح الأسطورة.

إن التناص ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي شاعر، فالنص الأدبي هو عملية استيعاب، وتمثل وتفاعل لكثير من النصوص السابقة، يسيّرهما الشاعر في بوتقة تجربته الشعرية فتغدو سيفساء تكمن فرادتها في جودة السبك.

## 5. الرمز:

إنّ اللغة بكلّ مقوماتها تعدّ بمثابة رموز تشكل لنا تواصلاً بيننا وبين الآخر شريطة أن يكون هذا الآخر يملك مفاتيح تلك الرموز، لكننا في مبحثنا هذا والذي يختص بالرمز في التجربة الشعرية عند "ابن الزقاق" نقصد بالرمز تلك الكلمة التي لا تستخدم لذاتها وإنما تستخدم للإشارة إلى معنى آخر غير المعنى الظاهر، كما أنّ مصطلح الرمز موجود في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَادْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعُشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾<sup>(1)</sup>.

يعدّ الرمز دعامة أساسية يستند إليها الشعر على العموم والشعر الصوفي على وجه الخصوص، فهو أداة متميزة في تبليغ الخطاب الشعري كما يعدّ ضرباً من الجمالية والإبداع<sup>(2)</sup>، ولقد تنوعت هذه الرموز واختلفت بسبب الدلالات والمقامات والمواضيع، إذ كان من الضروري أن تخرج اللغة من طابوه المباشرة إلى التلميح والترميز.

عرّف الرمز الشعري على العموم بأنه "جامع المتقابلات والدلالات الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التخيلي والإحالة إلى الانكشاف والانحجاب، بين ما هو صائر ومتحوّل وما هو ثابت دائم"<sup>(3)</sup>.

(1) آل عمران /41.

(2) ينظر: حمزة حمادة، الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، مطبعة مزوار، الجزائر، (د. ط)، 2009، ص7.

(3) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المركز المصري، القاهرة، (د. ط)، 1998، ص116.

## 1.5. رمز المرأة

ذكر الشاعر ابن الزقاق عدة رموز متعلقة بالمرأة الحسنة، نذكر منها:

أقبلت تمشي لنا مشي الحُباب      ظبية      تقتر      مثل      الحُباب<sup>(1)</sup>

فليس المقصود بلفظة "ظبية" هنا الغزالة، بل المرأة الجميلة المحبوبة بعبارة أدق. وهذا التكني أو الترميز معروف منذ القدم بداية من امرئ القيس الكندي.

ويقول أيضاً:

أستودع الله أقماراً على إضم      تتازع الحلي في لبّتها الشَّهْبُ<sup>(2)</sup>

ليس المقصود كذلك بلفظة "الأقمار" الأقمار في حد ذاتها، وإنما المراد بها الحسنة الفتية، فوجهها يشبه الأقمار وإنما أراد الترميز بالكل على أنها قمر، وهو في هذا البيت يتغزل بها ولكن من غير تصريح، وإنما أراد أن يلمح ويرمز ولا يتبع لغة المباشرة بل لغة الإيحاءات واللامباشرة في خطابه الشعري.

ومهفهف      يصبو      الـ      به      الشادن      المتربّب<sup>(3)</sup>

أما في هذا البيت فلفظة "المهفهف" المقصود منها بعض من المرأة أي جزء منها وهو قدها، وهو يدل على رشاقة المرأة التي يتغزل بها.

## 2.5. رمز الرياح

لا عذر للعين إن هبّت يمانية      ولم يبَلّ نجادي ماؤها السَّرب<sup>(4)</sup>

لفظة "اليمانية" ليس المقصود منها المرأة اليمنية، وإنما رمز بها الشاعر للرياح اليمنية التي تأتي من ناحية اليمن.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص87.

(2) المصدر نفسه، ص88.

(3) المصدر نفسه، ص94.

(4) المصدر نفسه، ص88.

### 3.5. رمز الخمر

يقول الشاعر:

قُم فاسقني ذهبية      إن الأصل مذهبُ  
صفراء من زهر الكوا      كب للزجاجة كوكب<sup>(1)</sup>

يرمز الشاعر للخمر في هذين البيتين بلفظتي ذهبية وصفراء، وهما من جنس لون الخمر، فلم يذكر الشاعر هنا تصريحاً بالخمر وإنما رمز لهما باللون تارة بالذهبية لغلائها ولونها ومكانتها، وتارة بالصفراء لون الخمر.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص93.



# الفصل الثالث

## البنية الايقاعية في ديوان ابن الزقاق البلنسي

1. الموسيقى الخارجية

2. الموسيقى الداخلية



وجد الشعر كما يقول العقاد في كل لغة من لغات القبائل والأمم المتحضرة، ولكنه لم يوجد فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى في غير اللغة العربية، والمقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها وتطرد قواعدها في كل ما ينظم من قبيلها.<sup>(1)</sup>

ومما عُرِف أنّ علم العروض هو علم أوزان الشعر أو (ميزان الشعر) يشتمل على القواعد والأصول التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، أحد أئمة اللغة والأدب في القرن الثاني للهجرة (2 هـ)<sup>(2)</sup>، فهو ميزان الشعر أو موسيقى الشعر، فهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته التي تحصل وتكتسب بالتعلم. وإذا كان الشعر من الناحية العملية هو الجانب التطبيقي لقواعد العروض وأصوله ونظرياته، فإن أذن الشاعر الموسيقية مهما كانت درجة رهاقتها وحساسيتها<sup>(3)</sup> "لديها القدرة في تجسيد الإحساس المستكين في طبيعة العمل الشعري نفسه، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري ببنائه الموسيقي، الأمر الذي يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي، وقدرته على التجديد الذي جعلنا ننسبه إلى الفكرة ولا بد من انصبابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمه الموسيقي"<sup>(4)</sup>.

فالموسيقى مطلب ضروري لكي نفهم الشعر الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثير الواجب له، لأن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤديها، فموسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني<sup>(5)</sup>.

(1) محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1416 هـ، 1992 م، د. ط، ص 163.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 15، 16.

(3) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 1407 هـ، 1987 م، بيروت، لبنان، ص 12.

(4) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 9.

(5) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1971 م، ص 19.

والشعر منذ أن ظهر للوجود جاء موزوناً مقفى له مقومات خاصة به فهو يقوم على أربعة أركان هي: "اللفظ والوزن والقافية والمعنى فهذا هو حدّ الشعر، والقافية شريكته في الاختصاص بالشعر" (1).

لأنه من المؤكد أنّ الشعراء القدامى قد تشبثوا بموسيقى الشعر، وعنوا بها عناية، فاقت عنايتهم بالمعاني، حيث يقول ابراهيم أنيس: "لهذا نرجح أن الشاعر العربي القديم عني أولاً بالموسيقى وشغلته الأوزان والأنغام عن المعاني والتعمق فيها وإن عنايته بالموسيقى والنغم قد فاقت عنايته بالمعاني والأخيلة" (2). أي إنه الدعامة التي يبنى عليها الشاعر قصيدته.

ويتوقف الإيقاع في الشعر على العامل الصوتي أيضاً سواء "أكان هذا العامل مسموعاً متداولاً أم أنه في صورة خفية لم يبح به الشاعر أو يبرزه إلى حيز الوجود" (3). ومن هذا المنطلق يتبين أن الشعر لا يقوم إلا على دعامتين أساسيتين هما الموسيقى الداخلية والخارجية.

## 1. الموسيقى الخارجية

من المعروف أن علم العروض هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر العربي ويبين لنا أحوالها ويميز لنا صحيحها من فاسدها وعلم القافية بواسطته نعرف أحوال أواخر الأبيات الشعرية أو ما يسمى بالإيقاع.

### 1.1. الإيقاع:

1.1.1. لغة: جاء في لسان العرب: "الميقع والميقعة كلاهما المطرقة والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقعها ويبينها" (4)، وقد ربط قديماً بينه وبين الوزن قال

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص119.

(2) قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ج2، ص75.

(3) العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر القاهرة، (د. ط)، 1951م، ص28.

(4) ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة (وقع)، ص408.

السجلماسي في تعريف الشعر "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاه"<sup>(1)</sup> والموزونة أي أن يكون لها عدد إيقاعي وهو معنى قوله متساوية أي أن يكون مؤلفا من أقوال إيقاعية وقد جاء في قاموس المحيط: "الإيقاع ألحان الغناء وهوان يتوقع الألحان وبينها"<sup>(2)</sup>.

وورد في معجم الوسيط: "الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء"<sup>(3)</sup>، أما عن مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة فقط ظل تابعا للمفهوم الذي نقله ابن سيّدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنّ الإيقاع: "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"<sup>(4)</sup>، أي إنّ الإيقاع يتكون من مجموعة من الحركات المتناغمة والمتساوية وكلّ من تلك لها دورها الخاص بها.

أما في المعاجم الغربية تشتق كلمة الإيقاع rhyim في اللغات من لفظ rhuthmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rheein بمعنى ينساب أو يتدفق (حركة) ويعرفه معجم اكسفورد الانجليزي بأنه نظام الحركات الحسية والصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم"<sup>(5)</sup>، فالإيقاع يشمل العالمين الحسي والصوتي من خلال تناغم متتالي سواء كان حسيّاً أو عن طريق مجموعة الأصوات المتوالية والمتناسقة لتخرج ذلك النغم الموسيقي.

وقد امتدت حركة الإيقاع عند القدماء إلى الحروف أيضا فقد عرّفه أبو حيان التوحيدي بقوله: "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة ومتعادلة"<sup>(6)</sup>، ولم يحد

(1) أبو محمد السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح/ علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، (د. ط)، 1980، ص 281.

(2) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج3، مادة (وقع)، (د. ط)، (د. ت)، ص 285.

(3) معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ج2، مادة (وقع)، (د. ت)، ط3، ص 1050.

(4) أبو الحسن علي بن إسماعيل ابن سيّدة، المخصص، الشعر 19، ج3، دار الفكر، مادة (وقع)، بيروت، (د. ط)، 1978، ص 10.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1973، ص 57.

(6) أبو حيان التوحيدي، المقاسات، تح/ توفيق حسن، دار الأوان، بيروت، ط2، (د. ت)، ص 135.

التوحيدي عن سابقه في تعريفه بأنّ الإيقاع ما هو إلا مجموعة من الأصوات والحركات المتألّفة المتكررة لتحث نغم موسيقي يعطي للشعر جمالية تؤثر على المتلقي كما يعرفه الزبيدي: "بأنه إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينها".<sup>(1)</sup>

نستنتج من خلال هذه المفاهيم أن الإيقاع ظاهرة عروضية لها اشتراك في كل الفنون وخاصة الشعر، ومن هذه التعريفات يظهر أن الإيقاع هو اتفاق الأصوات ووجوب اللحن هذا لم يقتصر على الجانب اللغوي بل تعداه إلى الاصطلاحي.

### 2.1.1. اصطلاحاً

عند متابعة الآراء التي طرحت حول مصطلح الإيقاع في الخطاب الشعري، يظهر أنها تتكون من مجموع آراء مختلفة ومتباينة، فمنهم من "يرى أنّ الإيقاع لا يكمن إلا في الأصوات دون المعاني، بينما آراء أخرى ترى أنها أشمل من أن يتم حصرها في المادة الصوتية"<sup>(2)</sup>، أي إنّ الجانب الإيقاعي لا يمكن حصره في الجانب الصوتي فقط بل يتعداه إلى غير ذلك والتفاوت كان بين النقاد العرب والغرب.

### 3.1.1. الإيقاع عند العرب القدامى

إنّ الاهتمام بعنصر الإيقاع في الثقافة العربية كان منذ فجرها، اهتم به العرب وأولّوه عناية، كما كان اهتمامهم منصباً على الشعر والغناء، فالنظام الإيقاعي هو الذي يرسم معالم الصورة التي يتغنى بها الخطاب الشعري، فإذا خلا ذلك الخطاب من الإيقاع "ذهب ماؤه وسقط موضع التعجب"<sup>(3)</sup>.

وهذا الاهتمام بعنصر الإيقاع الشعري والإلحاح على حتمية الاقتران بينهما في الذوق العربي، قد تجاوز الإيقاع في بعده الزمني.

(1) محمد مرتضى بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ص 207.

(2) ينظر: محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار النجلة، عمان، ط1، 2010، ص 19.

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، تح/ عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، ص 85.



وأول من استعمل مصطلح الإيقاع من العرب هو ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر قائلا: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"<sup>(1)</sup>، أي إنه محكوم بديناميكية مترابطة ومتسلسلة من أجل الخروج بالقالب الجيد والمؤثر في المتلقي.

أما قدامة بن جعفر فيقول: "وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن واشتقاق لفظ وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق النظم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي وإرداف اللوحة وتمثيل المعاني"<sup>(2)</sup>.

فالإيقاع عنده هو انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا يهبه الشاعر بتجربته في صيغة فذة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النص، فالإيقاع هو الوسيط الذي ينبع من العلاقة التي تتكون بين الشاعر والنظم الشعري والإيقاع للفظ أو مجموع توالي الألفاظ، ليحدث نغم موسيقي في شعره وهذا ما ذهب إليه السجلماسي بقوله: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمن الآخر ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واح"<sup>(3)</sup>.

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 21.

(2) قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص3.

(3) أبو محمد القاسم السجلماسي أبو محمد، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 257.

ربط السلجماسي الشعر بالإيقاع وَعَدَّه من أهم المكونات التي يقام عليها، ولا يكون الشعر شعراً إلا إذا كان موزوناً متساوياً ومُقَفَّى أي ربطه بنظام محكوم بقواعد للخروج به إلى التميز.

وهذا ما ذهب إليه كذلك حازم القرطاجني حيث يقول: "إنَّ الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"<sup>(1)</sup>. ربط القرطاجني بين التخيل والإيقاع الذي أعطى للكلمة نغمة موسيقية تختلف عن غيرها وذلك من خلال التنوع في مختلف التشكيلات الموسيقية وذلك بناءً على تخاييله أي إن الإيقاع "هو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة، فتعلوا وتتخفض وتعنف وتلين، وتشتد وترق وتحلّق في قوة الرعد وهديره وزمزمة الإعصار وبأسه، وترين في هدوء الزاهدين، ودعة الجمالان وخنوع الصاغرين... تشدوا مع البلباب في أسنام الصباح، فتحاكي الطهر نقاءً وصفاء اللفظ وبراعة النغم، ويسير متناول، وينغمس مع النور في غلالة عامرة بالإشراق، زاهية، طافحة بالألق، ترفل في حلل الفجر، متضخمة بالشعاع"<sup>(2)</sup>، الإيقاع إذاً هو انتظام مجموع الحركات واتساق بين الألفاظ والحركات والظواهر في النغم الموسيقي وهذا الإيقاع يعطي ذلك الجرس الذي يؤثر في الشعر من خلال جماليته وفي المتلقي بإيصال تلك النغمة إلى أذنه.

ويذهب صاحب المخصص إلى البحث في الإيقاع قائلاً: "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشدّ وأحط"<sup>(3)</sup>، ويمكن القول بأنه لا يوجد شعر بدون إيقاع: "يتحلّى فيها جوهره بالوجود الوافر للنغم، هذه

(1) أبو الحسن محمد بن محمد حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح /محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرفية، تونس، (د. ط)، 1966، ص 89.

(2) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار حصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1989، دمشق، ص 80.

(3) ابن سيده، المخصص، باب الملهي والغناء، ص 10.

الموسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها<sup>(1)</sup>، فهذا النظم والإنتظام هو الذي يخرج بالشعر إلى جمالية النغم.

ويتطرق ابن سينا إليه قائلا: "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا"<sup>(2)</sup>، إن ابن سينا هنا ميّز بين الإيقاع اللحني الموسيقي والإيقاع الشعري على الرغم من اشتراك الإيقاعين في أصل واحد هو النقرات، لحنية كانت أم شعرية، بل باعتبار العلاقة الزمنية التي تتحكم في تلك النقرات. على الرغم مما يلاحظ في النص الفرق الذي بين مادة الصوت الموسيقي المتمثل في النغمات ومادة الصوت الشعري المتمثل في الكلام: أما الانتظام فهو القاعدة المشتركة التي يقوم عليها تعريف الإيقاع الشعري في كل من الموسيقى والشعر.

فالإيقاع إذا: "هو إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها فالمراد به أن في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"<sup>(3)</sup>، وهو الذي يضيف عليه جمالية، وهذا ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض بقوله: "الإيقاع هو الجمالية، التي تندس داخل التفعيلة التي تقيم عناصر الإيقاع، فتحمل السامع من المتابعة والتلذذ والتذوق والتمتع"<sup>(4)</sup>.

فالإيقاع ميزة في الشعر تفرد بها عن سائر الفنون، فهو منبع سحر وسر جمالية تؤثر في المتلقي فيأخذ سمعه وبصره، ويتأثر قلبه بالنص الشعري فيأنس له ويتفاعل معه.

(1) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار مكتبة المعارف، (د. ط)، 2008، ص 28.

(2) أبو علي الحسين عبد الله بن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تح/ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، (د. ط)، 1953، ص 75.

(3) محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فارون شوشة أبو سنة وحسن طبل ورفعت سلامة، دار العلم للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

(4) عبد المالك مرتاض، قضايا الشعرية، دار القدس العربي، الجزائر، ط3، 2009، ص191.

و"إيقاع الشعر يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر، ويعتمد على التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون في مجموعة واحدة، أكثر من اعتماده على النبر".<sup>(1)</sup> بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى، فظل الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي.

#### 4.1.1. الإيقاع عند العرب المحدثين

مع إتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدي، برز مجموعة من الباحثين والنقاد الذين أولوا الإيقاع أهمية كبيرة، لهذا حاولوا إعطاء مفهوم دقيق وشامل حتى يتسنى لهم دراسته، فالمستشرقين من المهتمين بالشعر العربي "وذلك لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي، عدّوه من الشعر الكمي وحلّوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب"<sup>(2)</sup>.

وقد توالى الأبحاث حتى أثمرت عددا من الدراسات المهمة والمتخصصة وذلك من قبل النقاد والباحثين في هذا المجال.

لقد سعى العديد من النقاد لفهم أبعاد الإيقاع ومفهومه، حيث عدّ الإيقاع من أهم الأساسيات التي يقوم عليها الفن الأدبي إلى جانب الكم والتي تعني "كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمامها، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها منقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني والتفعيل الرابع وهكذا".<sup>(3)</sup>

ومن تعريفه يظهر أنه لا يكتفي بالإيقاع في موسيقاه بل يتعدها ويشترط إلى جانبه الكم، ليواصل ويعرف الإيقاع بكل دقة قائلا: "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من

(1) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية أصدقاء الكتاب القاهرة، ط3، 1998م، ص 53.

(2) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص 148.

(3) محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 233.

الثلاثة السابقة وكررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات<sup>(1)</sup>.

ويذهب إبراهيم أنيس إلى إظهار مدى أهمية الإيقاع معطيا إياه مفهوم واضحا وصريحا بقوله: "الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"<sup>(2)</sup>.

وهذا ما اتفق فيه إبراهيم أنيس مع محمد النويهي، غير أنه أضاف إلى جانب الإيقاع وتوالي الحركات النبر، لأنه وجد فيه أملاً حقيقياً في تغيير إيقاع الشعر العربي، وذلك الانتقال من طول الحركات والسكنات وقصرها إلى نظام النبر "والحقيقة البالغة التي تتجلى لنا من هذا كله، أن شعرنا الجديد وإن يكن لا يزال مرتبطاً بالأساس الكمي التقليدي، قد خطا خطوتاً لا شك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه"<sup>(3)</sup>.

ويقف شكري عياد موقفاً وسطاً بين أنيس والنويهي إذ يرى "أن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما"<sup>(4)</sup>.

وذلك ليبين أن الإيقاع الشعري لا يقوم إلا على الإيقاع فقط، بل للنبر والكم أهمية بالغة في إعطاء الإيقاع نغماً موسيقياً يؤثر في المتلقي.

يذهب كمال أبوديب في وصف الإيقاع قائلاً: "هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرفهة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعاً لعوامل معقدة"<sup>(5)</sup>.

(1) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 234.

(2) المرجع نفسه، ص 233.

(3) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 245.

(4) شكري عياد، موسيقى الشعر، ص 55.

(5) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1989، ص 230.

ومن هذا التعريف يظهر أن الإيقاع عند كمال أبوديب هو تلك الفاعلية التي تنشأ من توالي الحركات والسكنات وتتابعها التي تمنحها الحيوية.

ليقف سيد البحراوي نفس موقف سابقه في تحديد مفهوم الإيقاع وذلك من خلال ربط إيقاع الشعر العربي (الكم، النبر، التنغيم) معرّفًا إياه على: "أنه تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد"<sup>(1)</sup>، ويذهب البحراوي أن الإيقاع هو ذلك التوالي المتناغم الشعري وذلك في وقت زمني، ويواصل في إعطاء مفهوم الإيقاع من خلال إعطاء الكم والنبر كذلك الدور المهم في الإيقاع الشعري وذلك من خلال قوله: "ونخلص إلى أنّ العروض العربي قد بني أساسا على إحساس واضح وإن لم يكن إدراكا علميا بالكم مع إمكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية"<sup>(2)</sup>.

يعطي البحراوي أهمية بالغة لذلك التوالي المحدّد والمحكم بوقت زمني إلى جانب أولوية حضور الكم والنبر في الإيقاع الشعري لما لهما من جمالية تظفيانها على الجانب الشعري.

غير أن البحراوي أشار إلى أنّ التنغيم والكم لهم الدور المهم في الإيقاع الشعري وأضاف إلى ذلك النبر، ويذهب كمال أبوديب إلى أن "الإيقاع ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة و بطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين"<sup>(3)</sup>، فالإيقاع عنده يستند إلى ظاهرة صوتية معينة تحكم النص بحيث يمتزج فيها عنصرين اثنين، وعليه فالإيقاع من المنظور الحديث أو المعاصر يقوم على ثلاثة مستويات وضعت كعناصر جديدة فالأول هو المستوى الكمي أما الثاني فهو الذي يعتمد فيه الإيقاع على النبر، أما الثالث فيعتمد على التنغيم.

(1) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1993، ص112.

(2) المرجع نفسه، ص85.

(3) فؤاد زكرياء، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، (د. ط)، (د. ت)، ص 21، 22.

### 5.1.1. الإيقاع عند الغرب

لقد اشتقت كلمة الإيقاع في المفهوم الغربي من الجذر اليوناني "rhuthmos" بمعنى الجريان والتدفق وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية المعبرة عن المسافة الجمالية<sup>(1)</sup>.

ويذهب كولريدج Coleridge إلى إعطاء مفهوم الإيقاع وذلك في القرن 19، قائلاً: "قسمته إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى القارئ"<sup>(2)</sup>، ويرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط أو القصر أو الطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء...

والإيقاع بشكل عام صفة تشترك بها كل الفنون وتتجلى بوضوح في الموسيقى والشعر والنثر الفني، والرقص فهو القاعدة التي يقوم عليها أي عمل فني يصل إليه مبدعه باتباع طرائق متعددة، وهذا ما ذهب إليه كذلك رونييه Rene وأوسطن Austin في كلامهما: "هناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية"<sup>(3)</sup>. أظهر رونييه وأوسطن أن الإيقاع ظاهرة جليلة في كل الموجودات من الطبيعة، للإشارات الضوئية وكذا الموسيقى وحتى الفنون التشكيلية وهذا ليبيننا ما للإيقاع من أهمية بالغة.

غير أن الإيقاع في اللغات الأوروبية مشتق من النبرية، فالنبر هو العنصر الزمني الذي يحدد البعد الكمي للكلمات عن طريق تقسيمها إلى مقاطع أو (الأقدام)، ذات نبر

(1) الخوارزمي، منهاج العلوم، تح/عثمان خليل، ط1، 1930، ص 263.

(2) ابتسام أحمد، الأسس الجمالية البلاغية في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418هـ-1997م، ص21.

(3) رونييه ويليك، وأوسطن وارين، نظرية الأدب، تر/محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص170.

ثقل أو خفيف ومن هذا النبر اشتق الوزن الشعري الغربي (Meter) عامة وأصبح "النموذج الذي يقوم عليه الإيقاع"، ولهذا كانت دراسة الإيقاع في الشعر الغربي، تعتمد على النبر وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية، لأنه "مجموعة من الأزمنة النغمية المحدودة في أدوار متساوية فهو رهين بالوزن، ولاستقامة الوزن ينبغي استحضار ما يسمى بالنبر"<sup>(1)</sup>. لقد ربط الأوروبيون الإيقاع بالوزن لأنه لا يستقيم إلا من خلاله.

أما الشكلايين الروس فيرون أن "الإيقاع مثله مثل الصور، يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي غور المعنى الكامن"<sup>(2)</sup>، وما يظهر من خلال هذا التعريف أن الشكلايين الروس يرون أن الإيقاع يهتم بالبنية الداخلية أي المعنى الخفي الباطني المقصود من وراء الألفاظ الظاهرة، فالإيقاع إذا لديهم يهتم بالبنية الداخلية أي المعنى الخفي الباطني المقصود من وراء الألفاظ الظاهرة.

ويذهب طوماتشيفسكي أن الإيقاع: "نسق صوتي منتظم وفق أهداف شعرية.... تنتظم في بيت على شاكلة خاصة"<sup>(3)</sup>؛ أي إنه اهتم بتناسق النغمات وانتظامها من أجل تأدية المعنى المراد الخروج به للمتلقى. فالمعنى هو السائد والسيد والأهم الذي يهتم به الشاعر لكي يرمي به إلى المتلقي ليكوّن التواصل بينهما علاقة تفاعلية.

بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع للدلالة على أنها مكون من مكونات الموسيقى فظل الإيقاع الشعري لصيقاً بالإيقاع الموسيقي، وقوبل هذا المفهوم بمفهوم الوزن في الشعر، ولا يقوم ولا يستقيم إلا من خلال ذلك التوالي للحركات والنقرات وما يكون للنبر من أهمية في تكوين الوزن الشعري الذي يخرج النص الشعري للمتلقى بجمالية تؤثر فيه.

(1) هلال جهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص 74.

(2) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 135.

(3) عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، دراسة نقدية تحليلية منشورات جامعة قاربيوس بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص 23.



## 2.1. الوزن

### 1.2.1. لغة

جاء في لسان العرب: "وزن يزن وزنا وزنة، وامرأة موزونة قصيرة عاقلة. وأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن. وعن أبي إسحاق وهذا القول أوزن من هذا أي أقوى وأمكن".<sup>(1)</sup>

وعرفها الرازي: "وزن (الميزان) معروف. و(وزن) من باب وعد، و(زنة) أيضا ويقال: (وزنت) فلانا ووزنت لفلان، قال تعالى: ﴿وَإِذَا كَالُوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ﴾"<sup>(2)</sup>، وهذا "يزن درهما قلت: معناه أنه يساوي درهما في القيمة لا في الثقل كذا وقع لي ووازن ووازن بين الشيئين موازنة ووزنا".<sup>(3)</sup>

### 2.2.1. اصطلاحا

لعب الوزن دورا أساسا في وجود وحدة في بنية القصيدة العربية ذات الموضوعات المتعددة، ولذلك يعد الوزن: "هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد الأسمى، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طيعا إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية"<sup>(4)</sup>، فهو أحد أهم الوسائل التعبيرية الفنية التي يركن إليها الشعراء لنظم قصائدهم ومن "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة".<sup>(5)</sup>

للوزن أهمية كبيرة لا يمكن الاستغناء عنه فهو "التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحدس، أما العروض فلأنه قد حصر فيه

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزن)، ص 4828، 4829.

(2) المطففين/ 3.

(3) الرازي، مختار الصحاح، مادة (وزن)، ص 453، 454.

(4) صالح عبد الفتاح، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971، ص 19.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 134.

جميع ما عملت العرب من أوزان<sup>(1)</sup>، ومنه نجد أن الوزن أخذ مكانة وحظاً كبيرين لدى الباحثين والنقاد في الشعر ومنه يرى النويهي أن "الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر"<sup>(2)</sup>، فهو ليس شيئاً زائداً وليس مجرد شيء خارجي يمكن الاستغناء عنه "بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين"<sup>(3)</sup>، والمعنى من هذا أن الوزن يمثل العنصر المهم الذي يضيف على الكلام رونقا وجمالا يحرك النفس ويثير فيها الطرب و"يُرْدُ النويهي هذه الأهمية التي للوزن إلى ارتباطه بالتعبير عن العاطفة التي تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة وذلك من أجل إضفاء الطلاوة والحلاوة والعذوبة لتيسير الحفظ"<sup>(4)</sup>؛ أي إنّ الوزن هو مركز الشعر الذي يقوم عليه ولا يمكن الإستغناء عنه لأنه ليس مجرد تزيين خارجي للشعر بل هو ميزة جوهرية يبني عليها الشاعر أشعاره.

فالوزن إذن ليس سوى المعادل الإيقاعي للجانب العضوي في الإنسان، ومن هنا فإن هذا الوزن بالنسبة "للشاعر المشبوب العاطفة أمر طبيعي جدا"<sup>(5)</sup>، وعدّ النقاد القدماء الوزن من أعظم أركان الشعر، الذي تبنى عليه موسيقى القصيدة العربية فابن خلدون: "جعل الوزن والقوافي أساسا من أسس الشعر وأضاف إليه عنصر الخيال فالشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي"<sup>(6)</sup>.

بين ابن خلدون أن الشعر مبني على الصورة الشعرية موازياً إياها مع الأخيلة والوزن والروي ليكون شعرا مميّزا يقدم للمتلقي.

(1) عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، النزهة الجديدة، القاهرة، ط1، 2003، ص79

(2) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

(5) المرجع نفسه، ص33.

(6) ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون المغربي، المقدمة، ج1، تح/ عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1425هـ، 2004م، ص109.

الوزن "هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين"<sup>(1)</sup>. فالوزن بهذا المفهوم وعاء يستوعب التجارب الشعرية "فالتجربة الشعرية هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها"<sup>(2)</sup>.

ما يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الوزن، بحيث تتساوى أبياتها في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية التي تتضمن وحدة عامة للنغم، وتشابها بين الأبيات وأجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتتلاذه ويسري إلى النفس فتشربه أيضا، وهذا ما ذهب إليه القرطاجني قائلا بأن الوزن هو أن "تتساوى المقادير المقفاة في أزمنة متساوية لاتفاقهما في عدد الحركات والسكنات والترتيب"<sup>(3)</sup>. أي أن ذلك التساوي والانتظام هو الذي يكون الوزن.

وعرفه آخر بأنه: "حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام وتمييز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر"<sup>(4)</sup>، أي إن الوزن هو ذلك النظام الذي تسير عليه القصيدة وهذا من خلال ترابط أبياتها بنظام موحد يحكم بينهما، وبهذا يعتبر الوزن "عنصر جوهري من عناصر مكونات الشعر ليضاف إلى المكونات الأخرى التي تشكل إيقاعه"<sup>(5)</sup>.

فالوزن إذن عنصر أساس من عناصر المشكلة للقصيدة حيث عرّفه ابن رشيق بأنه: "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية"<sup>(6)</sup>. حيث بين بأن الإيقاع قام على الوزن مظهرها مدى أهمية ذلك من خلال إظهار مواطن الإبداع في الشعر منطلقا من الاستعمال الجيد للوزن، لأن الشعر لا يقوم على العاطفة والخيال والأسلوب

(1) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 35.

(2) لطفي يوسف، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص 58.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

(4) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 53.

(5) ممدوح عبد الرحمن، المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د. ط)، 1994،

ص 11.

(6) ابن رشيق، العمدة، ص 121.

فقط، بل يتعداها من أجل إعطائه جانبا موسيقيا يؤثر في المتلقي فيطرب فهمه ووجدانه لأن الوزن "أول ما يجابه متلقي القصيدة وهو بهذا المعنى السمعة الأكثر بروزا من كل مواد بنائها، وتكاد تأثيراته ومهماته تعني طرفي العمل الشعري الفن من جهة والمتلقي من جهة أخرى"<sup>(1)</sup>، فالوزن هو الذي يعطي للشعر ميزاته الخاصة التي يقوم عليها وإعطائه ذلك النغم الموسيقي الذي يقرع في أذن المتلقي ووجدانه قبل عقله وأفكاره، وهذا كله لا يتأتى إلا من خلال تلك العلاقة القائمة بين المعاني التي تؤدي إلى إخراج قصيدة ذات ألحان وأوزان موسيقية مؤثرة في المتلقي.

وهنا تكمن قيمة الوزن الشعري لأن الوزن يُحدث تغيرا في نظام الشعور، فينتهي المتلقي حينها لتقبل الأفكار التي ستلقي في ذهنه فتطرب آذانه.

لهذا الشاعر الفحل هو من غلب الوزن عليه بحيث تتغير عنده وجوه القول لا تتغير قدرته على القول، فالشاعر لاعب بالألفاظ يتمتع بتقليبها وتسييرها كيف شاء<sup>(2)</sup>، أي إن الشاعر هو السيد الأول والأخير في إخراج تلك القصائد في النظام بوضع له قالباً في خياله وداخله قبل أن يخرج به إلى المتلقي من أجل إعطائه ذلك الحس والنغم الموسيقي الذي يطرب النفس ويعطي الشعر رونقا وجمالا.

### 3.1. القافية

اهتم الشعراء بالقافية كونها إحدى عناصر النص الشعري عامة وأركان الموسيقى الخارجية للقصيدة خاصة، فعلم القافية هو العلم الثاني بعد علم العروض. وصفه الخليل بن أحمد الفراهيدي، "بالعلم المتعلق بدراسة أواخر الأبيات الشعرية حتى لكانها فواصل موسيقية متوقعة لسماع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة، وأهم أجزاء الإيقاع التي

(1) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة البحث الحديثة، (91)، 1975، ص232.

(2) ينظر: الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح/ الحشاني حسن عبد الله الناشر مكتبة الخانجي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص4.

تتحكم في ضبطه واتزانته وتساعده الوزن على إحداث الانسجام الصوتي والتناسب النغمي في القصيدة<sup>(1)</sup>، حتى عدّها النقاد القدامى: "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"<sup>(2)</sup>، فابن رشيّق أكد على حقيقة التكامل بين الوزن والقافية في إعطاء الشعر وصفته الشعرية والتي بها يتميز عن النثر.

### 1.3.1. مفهومها لغة

تتركب كلمة القافية من الفعل قفا يقفوا إذا تبع، فهي تابعة ويكون اسم الفاعل على أصله، ومتبوعة ويكون اسم الفاعل بمعنى مفعول أي مقفوه وقد جاء في المصباح المنير قفوت أثره من باب قال: "تبعته وقفيت على أثره يقولان اتبعته إياه، والقفا مقصور: مؤخره العنق"<sup>(3)</sup> يذهب ابن منظور في قاموسه لسان العرب للبحث في ماهية المصطلح وذلك أن لفظة أو مصطلح القافية مأخوذ من قفا، والقافية من الشعر الذي يقفو البيت سميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح لأن بعضها يتبع أثر، وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام.<sup>(4)</sup> والقافية في أصلها مشتقة من مادة مكونة من ثلاثة حروف، أولها القاف وثانيها الفاء لكن اختلف في ثالثها، وهكذا كان الأصل عند مجموعة من اللغويين العرب القدامى هو: (ق.ف.ا) بالألف الممدودة وعند جماعة أخرى (ق.ف.و) بالواو<sup>(5)</sup> ويعرفها الخليل بن أحمد على أنها "آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يلقاه مع حركة ما قبله، وهي عند الأخفش على آخر كلمة في

(1) سهام بن عبد الرحمن، شعر ابن عمار الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية، اطروحة دكتوراه، تحت إشراف الدكتور فورار امحمد بن لخضر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1429-1430، 2008-2009، ص 186.

(2) ابن رشيّق القيرواني، العمدة، ج1، ص151.

(3) الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995، ص 98.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفا)، ص 3708، 3709.

(5) محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة ميدان الأبرار، القاهرة، (د. ط)،

(د. ت)، ص 214.

البيت<sup>(1)</sup> ولهذه الكلمة معاني كثيرة ومتعددة أولى معنى لها الآخر والتتبع فهي من قفا يقفو.

فالقفا: مؤخرة العنق والقافية من الرأس مؤخرته، كما في الحديث الشريف: "يَعْقُدُ الشيطانُ على قافية رأس أحدكم أي قفاه"<sup>(2)</sup>، ومن هذا القول يظهر أن مصطلح القافية يعني "آخر الشيء مؤخرته، وهي التتبع الذي يكون له صلة بالمعنى الثاني الذي هو الاختيار فالاختيار لا يكون إلا بعد التتبع"<sup>(3)</sup>.

فالقافية من هذا المنطلق متعلقة ببيت القصيدة وتقطيعها والتغيرات التي تطرأ عليها وقد نجدها على أنواع وأشكال مختلفة حسب ما تقتضيه الضرورة.

### 2.3.1. اصطلاحا

تعد القافية من أبرز الظواهر الشعرية في بناء القصيدة العربية، فلا شعر بلا وزن وقافية "فالقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، من حيث ناحيتها الدلالية والموسيقية معا، فبعض اللغات يخلو من القافية أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر فكل بيت قافية البيت مع قافية البيت الذي يليه"<sup>(4)</sup>.

وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في كتاب الخليل بإعطائه مفهومها وذلك باعتبارها "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله"<sup>(5)</sup>.

وهذا يعني أن القافية ليست محددة بحرف أو حرفين أو ثلاث قد تكون كلمة أو أكثر لأنها لا تنحصر في لفظة معينة أو حرف أو حرفين بل "تنحصر في الجزء الأخير

(1) مجموعة من الباحثين، علم العروض والقافية الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، (د. ط)، 2005، ص 142.

(2) الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 98.

(3) حسن نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، ط 2001، ص 21.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1973، ص 442.

(5) ناصر الدوكالي، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر، ط 1، 1997، ص 133.

من البيت الشعري وهي آخر حرفين ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي قبلهما<sup>(1)</sup>، فالقافية من هذا المنطلق متعلقة ببيت القصيدة وتقطيعاتها، وما طرأ عليها من تغييرات وقد نجدها على أنواع وأشكال مختلفة حسب ما تقضيه الضرورة وقد قيل لها "قافية لأنها تقفوا الكلام"<sup>(2)</sup>.

وقال ابراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تكون في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثابة هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة"<sup>(3)</sup>. يعني أنّ لكلمة القافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرار الروي يزيد في وحدة النغم ولدراسة القافية، وإظهار أهميتها العظيمة في الشعر وذلك لاتصالها بالقصيدة. وتلك العلاقة التي تجمع بينهما تجعلهما كوحدة واحدة لتتمة بعضهما البعض.

ويعرف علماء العروض القافية بأنها: "هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"<sup>(4)</sup>. أي أنها تكمن في ذلك التكرار المتوالي للأواخر في كل بيت.

ويقول ابن عبد ربه: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر ولا بد من تكريره فيكون في كلّ بيت"<sup>(5)</sup>، وهذا ما ذهب إليه كلّ من أبو العباس وقطرب على أن القافية حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة، أما الأخفش فيذهب إلى أنها آخر كلمة في البيت، ورأى في تأنيثها دليلا على أن المقصود هو الكلمة لا الحرف فقد عرّفها على أنها: "مجموعة من الحروف يلتزمها الشاعر في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة، وهي ما يلزم

(1) ابن رشيق، العمدة، ص 151.

(2) أبو الحسن سعيد مسيدة الأخفش، كتاب القوافي، تح/راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص3.

(3) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص244.

(4) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 134.

(5) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص343.

الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات<sup>(1)</sup>. أي أنها المكرّر في كامل القصيدة سواء حرفاً كان أو حركات غير أن هذا الإهتمام بها والتميز لم يكن حكم على الزمن القديم فقط بل تعداه إلى غير ذلك لأنها "تؤدي في الشعر الحديث وظيفة جمالية وموسيقية، عن طريق خلق أجواء متنوعة ومتعددة تبعا لتعدد القوافي وتنوعها في الأبيات، وذلك يؤدي إلى كسر للرتابة التي قد يخلقها الإيقاع الواحد فضلا عن وظيفة القافية الدلالية حينما تتظافر مع الدوائر الدلالية الأخرى"<sup>(2)</sup>، لتضع جواً متألقاً دلالياً وإيقاعياً، أي أنّ للقافية أهمية بالغة فهي شريكة الوزن في الأثر الموسيقي وجزء هام من الموسيقى، أي أن للشاعر قدرة الاختيار والتنوع في القافية ليس شرط أن يقوم الشعر على نمط قافية واحد بل ينوع الشاعر ويعدد في قوافيه وذلك حسب ما تقتضيه نبرته الموسيقية وكذا من أجل إيصال المعنى إلى المتلقي وفق ذلك الجرس الموسيقي.

من خلال هذه التعاريف التي طُرحت في القافية يُبيّن أنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، وأنها ليست محكومة لا بحرف ولا حرفين ولا كلمة أي إنها متنوعة ومتعددة حسب مقتضيات الموسيقى الشعرية وهذا ما يعني أنّ هذا الاحتفاء بالقافية وإن دل على شيء فعلى قيمتها لدى الشاعر العربي، فهي مناط فخره واعتزازه.

#### 4.1. إيقاع الوزن في ديوان ابن الزقاق البنسي:

يقوم الشعر على الوزن والقافية، إذ لا يمكن لأي شاعر من الشعراء الاستغناء عن موسيقى قصيدته، وقد اشترط النقاد القدامى قيام الشعر باستقامتها وأدرك ابن الزقاق أهمية الأوزان في نظم قصائده، ولكي تكون دراستنا علمية قمنا بدراسة إحصائية للأوزان الشعرية التي وردت في المتن حيث وجدنا نسبة شيوع تلك الأوزان ما يقارب 1598 بيتاً،

(1) التتوخي، القوافي، تح/ عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 66.

(2) ينظر: محمد علوان سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع مصر، ط1، 2008، ص 262.



وهذا الجدول يوضح النسب المئوية للقوائد والتسلسل لتلك الأوزان أو البحور الشعرية في ديوان ابن الزقاق البننسي.

متسلسل	نوع البحر	عدد الأبيات	النسبة %
1	الكامل	586	36.67%
2	الطويل	454	28.41%
3	البسيط	158	9.89%
4	السريع	142	8.89%
5	الوافر	97	6.10%
6	الرمل	65	4.06%
7	الخفيف	29	1.81%
8	المتقارب	23	1.42%
9	المديد	21	1.31%
10	المنسرح	12	0.75%
11	الرجز	8	0.50%
12	المجتث	3	0.19%
المجموع	12	1598	100%

جدول النسب المئوية لاستثمار البحور في ديوان ابن الزقاق البننسي بحسب عدد القصائد والأبيات

أفرز الإحصاء نتائج استثمار ابن الزقاق لبحور الشعر العربي، فقد نظم في 12 اثني عشر بحراً وهي (الكامل، والطويل، والبسيط، والسريع، والوافر، والرمل، والخفيف، والمتقارب، والمديد، والمنسرح، والرجز والمجتث) والملاحظ هو تقدّم بحر الكامل على باقي البحور وذلك بنسبة 36.67% حيث نظم فيه شاعرنا 586 بيتاً هذا البحر الذي شاع استخدامه، فهو بحر لا يستخدمه إلا شاعر فذّ له نفس طويل في عرض مكنوناته و

التعبير عن آرائه بنفسه الطويل وقيل سميّ كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره<sup>(1)</sup>، كما أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور فلا بحر له تسعة أضرب سواه، لأن له ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، فقصاده تراوحت بين مدح ورناء وخمرة وغزل، فاستعمل تفعيلات بحر الكامل غير أن بعض التفعيلات كانت مساوية لتفعيلات بحر الكامل في المقابل بعضها خرج عن هذا النظام، و طرأت عليها تغييرات من زحافات وعلل. نجد تفعيلة (مفاعلتن أصبحت، مفتعلن)، والملاحظ أن (مفتعلن) هي نفسها (متفعلن) وإذا نظر إليه مفرداً فهو يبدو أقرب إلى بحر الرجز، وذلك لوجود التفعيلة الثانية (متفاعلن) وهي ليست سوى (مستفعلن)، وهذا التداخل بين البحرين ليس جديداً؛ إذ نجد له مثيلاً في أشعار الجاهليين وفي العصور التي تليه، ويدخل القطع على تفعيلة (متفاعلن) لتصبح (فعلاتن)، وذلك ليقطع الشاعر تلك الرتبة المتكررة في التفعيلة الواحدة.

وبعد يتأخر الطويل إلى المرتبة الثانية بنسبة 28.41 % وكانت جملة أبياته أربعة مئة وخمسين بيتاً، وسماه الخليل بالطويل "لأنه طال بتمام أجزائه"<sup>(2)</sup>، واستخدم ابن الزقاق تفعيلاته، غير إن ضربه كانت محذوفة في جلّ التفعيلات.

يأتي بعده بحر البسيط بنسبة 9.89%. إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، فمستفعلن سقط منها الثاني الساكن في حشو العجز إلى متفعلن، والعروض سقط الحرف الثاني الساكن من فاعلن إلى فعلن، وتغيرت تفعيلة ضرب عجز البيت الثاني الساكن إلى فاعل، لأنه سقط الخامس الساكن، فهذا الخلق الإيقاعي والتفاوت في النّبرات الموسيقية بيّن أنّ الشاعر "صانع حاذق وخبير بمادة صياغة العالم

(1) شمس الدين التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح/ حسن عبد الله الحساني، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1415هـ، 1994م.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 136.

بالأسس البنائية، في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سر النغم ينبش غوره ويصل أعماقه والغوص فيه لاستتباط أسرار النغم في الكلم<sup>(1)</sup>،

ثم يأتي السريع بنسبة 8.89% نظم فيه 142 بيتاً، فسماه الخليل بالسريع "لأنه يسرع على اللسان"<sup>(2)</sup>، ووزن البحر السريع:

مستفعلن مستفعلن مفعولات / فاعلن      مستفعلن مستفعلن مفعولات / فاعلن.

طرات عديد من التغيرات على البحر الذي يتماشى ونفسية الشاعر، فأنواع السريع المستعملة ثلاثة، في النوع الأول الضرب فاعلان وفي النوع الثاني الضرب فاعلن، وفي النوع الثالث الضرب فعلن، أما بالنسبة للعروض فهي دائماً فاعلن إلا في حالات التصريع والضرب ثابت وهو فاعلان في النموذج الأول وفاعلن في الثاني وفعلن في الثالث، وذلك لأن حشوه شبيه بحشو الرجز<sup>(3)</sup>، نجده استعمل النوع الثاني كثيراً.

والوافر والرملة والخفيف والمتقارب والمديد والمنسرح والرجز والمجتث، هذه البحور الشعرية ذات الأوزان القصيرة والمجزوءة التي يلجأ إليها الشاعر بعد طول نفسه؛ "فيلجأ إليها عندما يفعل انفعالا، لأنها حينئذ تكون أكثر ملاءمة لسرعة النفس وازدياد ضربات القلب"<sup>(4)</sup>، كما أن هذه البحور القصيرة ذات الحركة الخفيفة تتناسب مع الغرض الغنائي.

#### 1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للبحور المستخدمة

من خلال هذه الدراسة نقوم بإعطاء لكل بحر بنياته الإيقاعية بطريقة مفصلة من أجل دراسة مجموع التغيرات التي تطرأ عليه وما يمكن أن تنتجه من تشكيلات أخرى.

(1) عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 80.

(2) المرجع نفسه، ص 136.

(3) مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ، 1992م، ص 121.

(4) المرجع نفسه، 177.

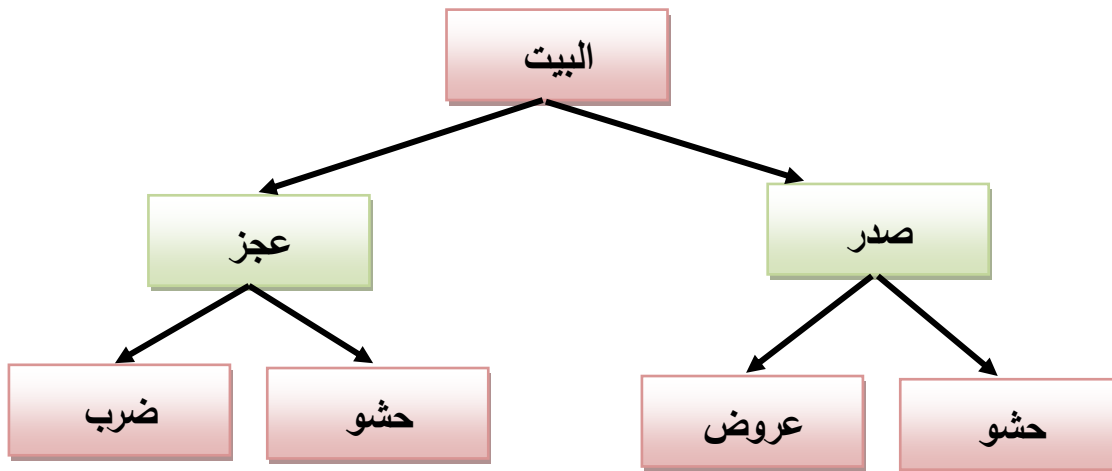
#### 1.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للكامل

الكامل هو من البحور الصافية موحدة التفعيلة جاء في الشعر تاماً مجزوءاً وهو يتألف من:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهو من دائرة المؤتلف التي تضم الوافر، وقد سماه الخليل كاملاً وذلك لأن فيه ثلاثين حركة له تجتمع في غيره من الشعر<sup>(1)</sup>.

وقيل سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره<sup>(2)</sup>، وقيل سمي كاملاً لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور فلا بحر له تسعة أضرب سواء فله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب.



#### في البحر الكامل

نظم ابن الزقاق في الكامل 586 بيتاً، بنسبة 36.67% فقد احتل المرتبة الأولى في الديوان مع الطويل والبسيط والسريع، فقد نظم في الطبيعة قصيدة طويلة مبنية على تفعيلات الكامل في قوله:

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

(2) التبريزي، الكافي في العروض والشواقي، ص43.

وهنا وما شَعَرَتْ بها الرُّقْبَاءُ

وهنن وما شعرت بهزُّرُقْبَاءُو

0/0/// 0//0///0//0/0/

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِل

فعلاتن

من معطفها البانَةُ الغَنَاءُ

من معطفها بانه لغنناو

0/0/0/ 0//0/0/ //0/0/

متفاعِل / متفاعِلن / متفاعِل (1)

طَرَقْتُ على علل الكرى أسماء

طرقت على علل لكرى أسماءو

0/0/0/ 0//0/// 0//0///

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِل

فعلاتن

سَكْرَى تَرَنِّحَ عطفها فَتَعَلَّمَتْ

سكرى ترننح عطفها فتعلمت

0///// 0//0/// 0//0/0/

متفاعِلن / متفاعِلن / متفعِلن

ويواصل في إعطاء البحر الكامل أهمية في قصائده ومن ذلك قوله يرثي: (2)

فالبِرق سَوَطي والظلام ركابي

فلبرق سوطي وظظلام ركابي

0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِل

فعلاتن

في كلّ مظلمة طلوع شهاب

في كلل مظلمتن طلوع شهابو

0/0/// 0//0/// 0//0/0/

مستفعِلن / متفاعِل / متفاعِل

فعلاتن

همُّ سرى في أضلعي وسرى بي

هم سرى في أضلعي وسرى بي

0/0/// 0//0/0/ 0///0/

مفتعلن / متفاعِلن / متفاعِل

فعلاتن

لأكلَفَن الليل عزما طالعا

لأكففن الليل عز من طالعن

0//0/0/ 0//0 0//0///

متفاعِلن / متفعِل / مستفعِلن

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 63.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

ويأخذ ابن الزقاق من البحر الكامل سبيلا في التعبير عن كوامنه مستخدما إياه لأنه يتلاءم مع نفسه الطويل راثيا. ويستخدمه ليظهر مادحا أبا زكرياء يحي بن علي في قوله: (1)

أَرْضٌ مُنَمَّةٌ وَظِلٌّ سَجَسَجُ*	وصبًا بأنفاس الرُّبى تتأرجُ
أَرْضُنْ مِنْمَمْتَنْ وَظَلْ سَجَسَجُو	وصبن بأنفاس رربى تتأرجو
0//0// 0//0/0/ 0//0//	0//0/// 0//0/0/ 0//0///
مفاعلن / متفاعلن / مفاعلن	مفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
ومذانبُ زرقُ النطاف ترفُ في	وجناتهن شقائقُ وبنفسجُ
ومذانبُ زرق نطاف ترفن في	وجناتهن شقائقن وبنفسجو
0//0/// 0///0/ 0/0///0/	0//0/// 0//0// 0//0///
مفاعلن / فاعلتن / متفاعلاتن	مفاعلن / مفاعلن / متفاعلن

وله في البحر الكامل واصفا الخمر قائلا: (2)

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 115.

(\*) الهواء المعتدل بين الحر والبرد.

(2) المصدر السابق، ص 93.

قم فاسقني ذهبية	إن الأصل مذهب
قم فسقني ذهبيتين	إن الأصل مذهبو
0//0/0/ 0//0///	0//0/0/ 0//0///
متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن
صفراء من زهر الكوا	كب للزجاجة كوكب
صفراء من زهر لكوا	كب للزجاجة كوكبي
0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن
أوما ترى ذيل السحا	ب على الحقائق يُسحب
أوما ترى ذيل سسحا	ب عللحقائق يسحبو
0//0/0/ 0//0///	0//0/0/ 0//0///
متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن

ومن خلال تصفحنا لديوان ابن الزقاق نجد قصائده تراوحت بين مدح ورثاء وخمرة وغزل، وقد كان في رثائه ومدائحه يحتاج أعلى درجات الصدق العاطفي، والملاحظ في مرثياته أن حرقاً اعتلت قلبه من فقدان أحبائه وذويه مما أنمت على مشاعر فياضة في وصف آلام الفقد لتخرج في تنهيدات ناقلاً إياها للمتلقي. وكان البحر الكامل السفينة التي حملت همومه وأوجاعه. بعدها يتوجه إلى مدح الحكام الذين كان لهم الفضل عليه، ليصل إلى الخمرة التي كانت المتنفس والنشوة التي خرجت به من تلك المتقلبات الحياتية، وقد كان للبحر الكامل دور كبير في أشعاره. يقول عبد الله الطيب فيه: "هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جدُّ أم هزل ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"<sup>(1)</sup>، ففي هذه النماذج الشعرية المتنوعة الأغراض استخدم تفعيلات البحر الكامل

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، (د. ط)، (د. ت)، ص303.

والتي كما ذكرنا سابقا هي ست تفعيلات ثلاثة منها في شطر البيت وثلاث أخرى في عجزه وهي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

غير أنها في بعض النماذج تظهر (مفتعلن 0///0/) والملاحظ أن مفتعلن هي نفسها مستعلن، وإذا نُظر إليه مفردا فهو يبدو أقرب إلى بحر الرجز؛ وذلك لوجود التفعيلة الثانية (متفاعلن 0//0///) وهي ليست سوى (مستعلن 0//0/0/) وهذا التداخل بين البحرين ليس جديدا، إذ نجد له مثيلا في أشعار الجاهليين وكذا في العصور التي تليه، ولهذا يعد بحر الكامل والرجز أخوين لهما حق الذكر معا، وللشاعر الحق الجمع بينهما أيضاً.

وهناك تفعيلة أخرى لا تخرج عن البناء العروضي للكامل، وهي متفاعل التي تتحول إلى (فعلاتن)، وقد جيء بهذا القطع ليقطع تلك الرتبة المتكررة في التفعيلة الواحدة (متفاعلن) وهو مقطوع الضرب، والملاحظ أن الضرب مقطوعا، وعروضه أيضا جاءت مقطوعة كذلك على وزن فعلاتن مثل الضرب.

لقد اختار ابن الزقاق هذا البحر لتكوّنه من موسيقى عالية تجعله مؤثرا.

#### 2.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للطويل

وهو بحر مزدوج التفعيلة، ولم يستعمله العرب إلا تاما يشارك المديد والبسيط في دائرة مختلفة وهو مبني على:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وسماه الخليل بالطويل: "لأنه طال بتمام أجزائه"<sup>(1)</sup> والطويل من أهم بحور الشعر العربي وأكثرها تواتر، لأن له نسبة تواتر في الشعر العربي. ولقد أشار ابراهيم أنيس أنه "ليس هنالك من بين بحور الشعر ما يضارع الطويل في نسبة شيوعه، فقد نظم منه ما

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.



يقرب من ثلث الشعر العربي القديم، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم<sup>(1)</sup>، وقد سمي بالطويل لطول أشعاره، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، وهذا الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلاً<sup>(2)</sup>.

لقد اتخذ ابن الزقاق من البحر الطويل قالباً إيقاعياً، وقد كانت جملة أبياته أربع مئة وأربع وخمسين بيتاً، بنسبة 28.41%.

نظم الشاعر أبياته من الضرب الصحيح (مفاعيلن) قائلاً<sup>(3)</sup>:

وَمُرْتَجَةٌ الْأَعْطَافِ مُخْطَفَةٌ الْحَشَا	تَمِيلُ كَمَا مَالَ النَّزِيفُ مِنَ السَّكْرِ
ومرتجة لأعطاف مخطفة لحشا	تميل كما مال ننيف من سكري
0//0// 0// 0/0/0// 0//	0/0/0// 0// 0/0/0// 0//
فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعيلن	فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعيلن
بذلتُ لها من أدم العين جوهراً	وقدما حكاها في الصيانة والستر
بذلت لها من أدمع لعين جوهرن	وقد من حكاها فصيانة وسستري
0//0// 0/0// 0//0/0// 0//	0/0/0// 0// 0/0/0// 0/0//
فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن	فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعيلن
فقالَت وأبدت مثله إذ تبسمت	غنيت بهذا الدر عن ذلك الدر
فقالَت وأبدت مثله إذ تبسمت	غنيت بهذا درر عن ذلك دري
0//0// 0/0// 0//0/0// 0//	0/0/// 0// 0/0/// 0//
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفعّلن	فعول / مفعّلن / فعول / مفعّلن

يلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ الشاعر قد عمد إلى إضفاء غنائية على شعره، وذلك باستخدام تفعيلات البحر الطويل متتالية متعاقبة في الصدر والعجز (فعولن-

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، 1952، ص138.

(2) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 22.

(3) ابن الزقاق، الديوان، ص 161.

مفاعيلن) هذا التوالي أضفى على الشعر زيادة في المعنى مما يؤثر في المتلقي ويشده نحوه وهذا ما يعطي تناسقا واستتناسا وألفة بين الشاعر والمتلقي.

ونظم ابن الزقاق من ضرب المقبوض قائلاً من قافية الباء<sup>(1)</sup>.

قفا نقتبس من نور تلك الركائب	قفا نقتبس من نور تلك الركائب
قفا نقتبس من نور تلك ركائب	قفا نقتبس من نور تلك ركائب
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
والأ بأقمارٍ من الحيّ لُحْنٍ في	والأ بأقمارٍ من الحيّ لُحْنٍ في
والأ بأقمارن من لحيي لحن في	والأ بأقمارن من لحيي لحن في
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
سرت وعباب الليل يزخر موجه	سرت وعباب الليل يزخر موجه
سرت وعباب لليل يزخر موجهو	سرت وعباب لليل يزخر موجهو
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

حاول الشاعر في هذه الأبيات إظهار مكنوناته والتعبير عما يختلج في نفسه مظهرها جمال محبوبته بصورة فنيّة وذلك ليبرّر سبب آلام الحب والوجد، وكيف طال به حبها وشوقه لها مستخدماً البحر الطويل لأنه "يعد الطويل بإيقاعه البطيء والهادئ والأكثر ملاءمة للانفعالات الهادئ والمسيطرة عليها الممتزجة بعنصر من التأمل سواء كانت سرورا غير صاحب وهادئ أو حزنا ملطفا هادئاً".<sup>(2)</sup>

غير أن المتصفح لديوان ابن الزقاق البننسي يجد أنّ الضرب المحذوف غير موجود في شعره، لأنه عمد إلى استعمال تفعيلات البحر الطويل بتواليها، وذلك من أجل

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص73.

(2) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص524.

إخراج ما يمكنه داخله في لوحة فنية، غير أن شاعرنا لم يكن البحر الطويل الملجأ والسبيل الأوحى في إظهار براعته وإخراج شعره للمتلقى في حلة يمتزج بها مع النص بل كذلك استخدم البحر البسيط.

#### 3.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

سمي البسيط لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقد سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه وهو على ثمانية أجزاء مستفعلن فاعلن أربع مرات<sup>(1)</sup> وقد اعتمد الشاعر البحر البسيط في قوله:<sup>(2)</sup>

يا طائر البان إن آنست مؤتمنا	سرّ الغرام فلا يعلم به البان
يا طائر لبان إن آنست مئتمن	سرر لغرام فلا يعلم به لبانو
0//0/0/ 0//0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعول	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعل
إنّ الأوانس أغصان مهيمنة	وقد أغار على الأغصان أغصان
إنن لأوانس أغصانن مهيمنتن	وقد أغار علاغصان أغصانو
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0///	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن	متفعلن / فاعلن/ مستفعلن / فاعل
	مفاعلن
شجوي و شجوك مقرونان في قرن	إلا جفوني لها سح وتهتان
شجوي وشجوك مقرونان في قرن	إلا جفوني لها سحن وتهتانو
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/ 0///0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن/ فاعلن / مستفعلن/ فاعل	متفعلن / فاعلن/ مستفعلن/ فاعل

(1) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص39.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص276.

نجد أن ابن الزقاق في هذه الأبيات استعمل البحر البسيط في التعبير عن ما يختلج في نفسه مخاطباً طائر البان عن محبوبته إلى ما وصل به الغرام والسر وراء هذا الغرام، مستعملاً تفعيلات البسيط باختلاف نبراتها من حشو وعروض وضرب فمستفعلن سقط منها الثاني الساكن في حشو العجز إلى متفعلن والعروض سقط الحرف الثاني الساكن من فاعلن إلى فعلن، وتغيرت تفعيلة ضرب عجز البيت الثاني الساكن إلى فاعل فقد سقط الخامس الساكن. هذا الخلق الإيقاعي والتفاوت في النبرات الموسيقية يُبين أن الشاعر "صانع حاذق وخبير بمادة صياغة العالم بالأسس البنائية، في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سر النغم ينبش غوره ويصل أعماقه ويستكن درره فما أوتي من مقدرة في الغوص واستتباط أسرار النغم في الكلم"<sup>(1)</sup>.

ويواصل في نظم قصائده في بحر البسيط قائلاً:<sup>(2)</sup>

يا فتية الحيّ كفوا الأعين النجلا	عنا وشأنكم والبيض والأسد
يا فتية لحيي كف لأعين تنجلا	عنا وشأنكم وليبيض ولأسدا
0/0/ 0//0/0/ //0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0// 0//0//
مستفعلن / فاعل / مستفعلن / فاعل	متفعلن / فعل / مستفعلن / فاعل
مفاعلن	
أنا نهاب وسمر الخط مشرعة	قنا نواعم منكم لا قنا ذبلا
0/// 0///0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//
مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن	متفعلن / فعلن / مستفعلن / فاعل
مفاعلن	

من خلال تحليل هذه الأبيات المنظومة من البحر البسيط يتبين أن الشكل البسيط

من خلال الواقع الشعري:

(1) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 80.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 239.

مستفعلن متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن
مفاعِلن	فَعْلُنْ		فعلُن	مفاعِلن	فعلُن		فاعل

فالملاحظ على التفعيلتين الأخيرتين في شطر البسيط ثابتتين ويجوز إسقاط الحرف الثاني فيما تبقى من التفاعيل.

#### 4.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي السريع

سماه الخليل السريع "لأنه يسرع على اللسان"<sup>(1)</sup>، وفسر أهل العروض ذلك بسرعة النطق به وردّوا هذه السرعة إلى تفعيلاته التي يتكون في كل ثلاث منها "سبعة أسباب بموجب الدائرة، والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها"<sup>(2)</sup>. وقال عنه سليمان السبتي في مقدمة الإلياذة: "السريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جدا في الشعر الجاهلي"<sup>(3)</sup>. وقد عدّه العروضيين من أقدم بحور الشعر العربي، وردّوا سبب قلته، قديما وحديثا، إلى اضطرب في موسيقاه لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مرات طويل ولو كثر النظم على هذا البحر لاعتادت الأسماع عليه، فالآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته.

فوزن البحر السريع:

مستفعلن مستفعلن مفعولات	مستفعلن مستفعلن مفعولات
فاعلن	فاعلن

وقد نظم ابن الزقاق في السريع العديد من القصائد من بينها قائلا:

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

(2) خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ، 1977م، ص 144.

(3) هوميروس، الإياذة، تر/ سليمان السبتي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص93.

أن فزت من توديعهم بالعناق  
 00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/  
 مستفعلن / مستفعلن / مفعولان  
 كالشهد والعلقم عند المذاق  
 كششهد ولعلقم عند لمذاقي  
 0/0//0/ 0///0/ 0//0/0/  
 مستفعلن / مستعلن / فاعلاتن  
 إذ أرف البيت بدرّ الماق  
 إذ أرف لبيت بدرر لمأقي  
 0/0//0/ 0///0/ 0///0/  
 مستعلن / مستعلن / مفعلاتن

عهرت للأيام ذنب الفراق  
 00//0/ 0//0// 0//0//  
 متفعلن / متفعلن / مفعولات  
 ما أنس لا أنس لهم وقفة  
 ما أنس لا أنس لهم وقفتن  
 0//0/ 0///0/ 0//0/0/  
 متفعلن / مستعلن / فاعلن  
 مزجت فيها درّ أسلاكهم  
 مزجت فيها درر أسلاكهم  
 0//0/ 0//0// 0//0//  
 متفعلن / متفعلن / فاعلن

وقال أيضا في السريع: (1)

أرامة دارك أم غرب  
 أرامتن دارك أم غريو  
 0//0/ 0///0/ 0//0//  
 متفعلن / مستعلن / فاعلن  
 مفضض الدمع به مذهب  
 مفضضض ددمع به مذهبوا  
 0//0/ ///0/ 0//0//  
 متفعلن / مستعلن / فاعلن  
 كتيمة يوم النقا الررب  
 كتيمة يوم ننقا ررب  
 0//0/ 0//0/0/ ///0/  
 مستعلن / مستفعلن / فاعلن

يا شمس خذر ما لها مغرب  
 يا شمس خدرن ما لها مغربو  
 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/  
 مستفعلن / مستفعلن / فاعلن  
 ذهب فاستعبر طرفي دما  
 ذهب فستعبر طرفي دمن  
 0//0/ 0///0/ 0//0//  
 متفعلن / مستعلن / فاعلن  
 الله في مهجة ذي لوعة  
 اله في مهجة ذي لوعتن  
 0//0/ 0///0/ 0///0/  
 مستعلن / مستعلن / فاعلن

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 80.

استخدم ابن الزقاق البلنسي البحر السريع ليظهر آلام الفراق والبعد عن محبوبته وجريان مشاعره فقد جعل هذا البحر خادماً طيعاً لإظهار ذبذبات قلبه المتغيرة لأن الشعر "صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هونا، بل يقف الشاعر عنداً طويلاً، يهذب ويدقق ويحذف، حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسيجها وتحسن في الأسماع" وحيثما جاء النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن".

لهذا طرأت العديد من التغييرات على البحر والتي تتماشى ونفسية الشاعر فنجده قد استعمل أنواع السريع الثلاثة، في النوع الأول الضرب فاعلان، في النوع الثاني الضرب فاعلن، في النوع الثالث الضرب فعلن.

أما بالنسبة للعروض فهي دائماً فاعلن إلا في حالات التصريع، و الضرب ثابت وهو فاعلان في الأنموذج الأول و فاعلن في الثاني وفعلن في الثالث وذلك لأن حشوه شبيه بحشو الرجز<sup>(1)</sup>، ونجد أن الشاعر قد استعمل النوع الثاني كثيراً.

#### 5.1.4.1. بنية تشكيل الوافر

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعول  
سمي الوافر لتوافر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن) وهو على ستة أجزاء كلها سباعية (مفاعلتن)، (مفاعلتن)، (مفاعلتن).

وقد عدّ الستافي بحر الوافر ألين البحور يشدد إذا شددته، ويرق إذا رققته.  
وأكثر ما يوجد به النظم في الفخر<sup>(2)</sup> والوافر من البحور المركبة لكن وزنه من الدائرة العروضية يوحي بأنه مفرد فهو فيها على هذا النحو:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

في حين المستعمل منه في تام هو:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

(1) مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص121.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص 43.

وقد حاولوا تبرير هذا الاستخدام فقالوا بوجود قطف عروضه وضربه. (1)

ومما نظم ابن الزقاق في الوافر قوله من بحر المجزوء: (2)

سرى وهنا وليتنا	كلمته أو السَّبَج
سرى وهنن وليتنا	كلمته أوسسبجي
0//0// 0/0/0//	0///0// ///0//
مفاعلتن / مفاعلن	مفاعلتن / مفاعلن
يريد علي صافية	تضوع لغرفه الأرج
يريد علي صافيتن	تضوع لعرفه لأرجي
0///0// 0///0//	0///0// 0///0//
مفاعلتن / مفاعلتن	مفاعلتن / مفاعلتن
وبينهما معتقة	من اللحظات والفَلَج
وبينهما معتقتن	من للحظات ولفلجي
0///0// 0//0//	0///0// 0///0//
مفاعلتن / مفاعلتن	مفاعلتن / مفاعلتن

والملاحظ أنّ هذه الأبيات من مجزوء الوافر وذلك بحذف تفعيلية من كل شطر فيصبح بذلك وزنه مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن، حيث تصبح أولى التفعيلتين في كل شطر حشواً، والثانية في الشطر الأول عروضاً وفي الشطر الثاني ضرباً.

وقال من الوافر التام مادحا أحد الملوك قائلاً: (3)

(1) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في الشعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص110.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 114.

(3) المصدر نفسه، ص138.



لنا ملكان حازا كلّ فخرٍ	بما ملكاه من رقّ الأعادي
لنا ملكان حازا كلّ فخرن	بما ملكاه من رقق لأعادي
0/0// 0/0/0// 0///0//	0/0// 0/0/0// 0///0//
مفاعلتن/ مفاعلتن / فعولن	مفاعلتن / مفاعلتن/ فعولن
فيحي للفوارس مستعدّ	وأنت أبا عليّ للجراد
فيحي للفوارس مستعدد	وأنت أبا عليّ للجرادي
/0// 0///0// 0/0/0//	0/0// 0//0// 0///0//
مفاعلتن / مفاعلتن/ فعول	مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن

فمن خلال هذه الأبيات يظهر أنّ ابن الزقاق قد استعمل البحر الوافر التام التفعيلة وهو مقطوف العروض والضرب وتعني بالمقطوف هي علة القطف وذلك بإسقاط السبب الخفيف وعلة الحذف واسكان اللام، فصارت التفعيلة الثالثة من مفاعلتن، مفاعِل وتحوّل إلى فعولن ولذلك قالوا عن هذا النوع التام من الوافر المقطوف العروض والضرب. ويمتاز هذا البحر بأنه يشتد إذا أريد له الشدة ويرق إذا أريد له الرقة والوافر ألين البحور يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته وأكثرها وجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي<sup>(1)</sup>.

والشاعر الحق يدرك أبعاد الكلمة، وسحرها وهو إذ يتخيرها ويهبها من ذاته طاقة جديدة، وطعما هو جزء من كيانه وشيء من إحساسه وبعض من نبضه وهو في مزجة علمية الخلق والإبداع بين هذه الأطياف المشعة من الكلمات التي يكاد يعانق بعضها بعضا.

وبذلك فإنّ الشاعر القوي متين الكلام إذا صنع شعر على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية<sup>(2)</sup>.

(1) هوميروس، الإلياذة، تر/ سليمان السبتاني، ص 590.

(2) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 80.

والملاحظ من دراسة وتحليل شعر ابن الزقاق أنه استعمل البحر الوافر بنوعيه التام والمجزوء، لأنه يتماشى وعواطف الشاعر من أفراح وأحزان ورومانسية ومدائح ومراثي وذلك ما له من سهولة ويسر ولين في استعماله.

#### 6.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للرمل

سماء الخليل بن أحمد الرمل "لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"<sup>(1)</sup>، وذكر بعض العروضيين أنه سمّي رملاً لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيله فاعلاتن (0/0//0/) فيه فهو في اللغة الإسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف. عرّف سليمان السبتي بحر الرمل بأنه بحر الرقة وجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهریات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات.

#### وزن الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (2)

ويأتي تاماً ومجزوءاً، وموازينه التي جاء بها الشعر العربي هي:

#### الرمل التام:

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

#### الرمل المجزوء:

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 136.

(2) غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، ص 131.

ومن القصائد التي نظمها الشاعر على هذا الوزن سواء كان التام أو المجزوء، يقول في قصيدة من مجزوء الرمل واصفا الحمام:

ربّ حمامٍ تَلْظَى	كتلّظي كلّ وامق
رب حمامن تلظّى	كتلّظي كلّ وامق
0/0//0/ 0/0//0/	0/0//0/ 0////
فاعلاتن / فاعلاتن	فعلتن / فاعلاتن
ثمّ أذرى عبراتٍ	صوبها بالوجد ناطق
ثمّ أذرى عبراتن	صوبها بلوجد ناطق
0/0/// 0/0//0/	0/0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن / فعلاتن	فاعلاتن / فاعلاتن
فغذا منّي ومنه	عاشق في جوف عاشق
فغدا منني ومنهو	عاشقن في جوف عاشق
0/0//0/ 0/0///	0/0//0/ 0/0//0/
فعلاتن / فاعلاتن	فاعلاتن / فاعلاتن

وتام الرمل: (1)

مدمعٌ من أعين المزن سفح	وحمام يذرى الأيك صدح
مدمعن من أعين لمزن سفح	وحمامن بذر لأيك صدح
0/0//0/ 0/0//0/ 0///	0/0/// 0/0/// 0///
فاعلاتن / فعلاتن / فاعلن	فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن
فاجتن اللذة في روض المنى	بين ريحانٍ وراحٍ تصطبّح
فجتن لذّة في روض لمنى	بين ريحانن وراحن تصطبّح
0/0//0/ 0/0/// 0//0/	0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/
فاعلاتن / فعلاتن / فاعلن	فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن
وسماءٍ نضحتْ خدّ الثرى	بدموعٍ أسلبتها فانتضح

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص128.

وسماعتن نضحت خدد ثثرى  
بدموعن أسلبتها فنتضح  
0//0/ 0/0/// 0/0/// 0//// 0//0/ 0//0/  
فعلاتن / فعلاتن / فاعلن  
فلاتن / فعلتن / مستفعلن

والملاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ بحر الرمل ورد تاماً ومجزوءاً في شعر ابن الزقاق البلنسي فالحشو فاعلاتن وضربه فاعلن. فنجد أنه استعمل الضرب المحذوف كثيراً. غير أنّه من خلال تحليل أبياته نجده لجأ إلى التفعيلة الرئيسة فاعلاتن ومشتقتها فعلاتن، ونوع في عددها في الشطر ما بين التفعيلة واثنين وثلاث.

ونجد أنه استخدم التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمحذوفة (فاعلن)، غير أن الملاحظ أنه استعمل العروض والضرب ذو تفعيلة فاعلن وذلك لأنه يتماشى ولغة الشاعر ونفسيته لهذا عمد إليها من أجل أحداث نغمة موسيقية لها وقع على الأذن، وتضفي شكلاً غير متوقع على التجربة ومتبلورة في صورة جديدة دائماً؛ أي إن الشاعر قد استخدم تفعيلات الرمل وأحدث فيها تغييراً وثباتاً حسب ما تقتضيه حالته وحسب ما يأسر به المتلقي من خفة ورقة.

#### 7.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف

هو من الأوزان الشائعة عند القدماء والمحدثين

يا خفيف خفت به الحركات فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (1)

وسمي بحر الخفيف بهذا الاسم لخفته وهذه الخفة متأتية من كثرة أسبابه الخفيفة، والأسباب أخف من الأوتاد وله ثلاث أعاريض وخمسة أضرب. العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ضربان صحيح فاعلاتن والمحذوف فاعلن.

والعروض الثانية محذوفة (فاعلن) ولها ضرب واحد محذوف فاعلن.

(1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 132.

والعروض الثالثة مجزوءة صحيحة (مستعلن)، لها ضربان صحيح مجزوء مستعلن أو مجزوء مخبون، معصور فعولن<sup>(1)</sup>.

ولخفة هذا اللون وسهولته جعله الشاعر مفتاح عروضي لبعض قصائده، ومنها قوله:<sup>(2)</sup>

ورياضٍ من الشقائق أضحت	يتهادى فيها نسيم الرياح
ورياضن من شقائق أضحت	يتهادى فيها نسيم رياحي
0/0/// 0//0// 0/0///	0/0//0/ 0//0/0/ 0/0///
فعلاتن / متعلن / فعلاتن	فعلاتن / مستعلن / فاعلاتن
زرتها والغمام يجلد منها	زهراتِ تروق لون الراح
زرتها ولغمام يجلد منها	زهراتن تروق لون راحي
0/0/// 0//0// 0/0//0/	0/0// 0//0// 0/0///
فاعلاتن / متعلن / فعلاتن	فاعلاتن / متعلن / فعولن
قلت: ما ذنبها ؟ فقال: مجيبا	سرفت حمرة الخدود الملاح
قلت: ما ذنبها؟ فقال: مجيبين	سرفت حمرة لخدود لملاحي
0/0/// 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0///
فاعلاتن / متعلن / فعلاتن	فاعلاتن / متعلن / فاعلاتن

والملاحظ أنّ الشاعر قد نظم أبياته على وزن العروض الصحيحة، والضرب الصحيح حيث أنّ عروضها فاعلاتن وضربه فاعلاتن.

فاعلاتن	مستعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستعلن	فاعلاتن
فاعلاتن	متعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	متعلن	فاعلاتن
فاعلاتن	فعولن				

(1) يتألف السبب الخفيف من متحرك فساكن 0/

يتألف الوند من متحركين فساكن (0//) وند مجموع، (0/) وند مفروق.

(2) اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ - 1991م، ص77-78.

فقال من مجزوء الخفيف: (1)

جال طرفي بجدول	ماؤه كالسجنجل
جال طرفي بجدول	ماؤه كسجنجلي
//0// 0/0//0/	0//0// 0///0/
فاعلاتن / متفعّلن	فاعلاتن / متفعّلن
مفاعل	مفاعلن
سابح فيه أغيد	لحظه لحظ معزل
سابح فيهي أغيد	لحظه لحظ مغزلي
/0//0/ 0///0/	0//0// 0///0/
فاعلاتن / فاعلات	فاعلاتن / متفعّلن
مفاعل	مفاعلن
خلته اذ بدابه	قمر في مكلل
خلته اذ بدابه	قمرن في مكلي
//0// 0///0/	0//0/ 0/0///
فاعلاتن/ متفعّل	فاعلاتن / مستعل
مفاعل	

استخدم ابن الزقاق في هذه القصيدة المجزوء الخفيف، بأن حذف ضربه، أما بالنسبة لحشوه ثابت فاعلاتن وحدثت عليه بعض التغيرات حذف الخامس الساكن لتصبح فعلاتن ومستفعّلن تصبح بالخفيف متفعّلن فتنتقل إلى مفاعل.

ويعتبر هذا البحر "أخف البحور على الطبع وأطلاها على السمع يشبه البحر الوافر في اللين والسهولة، حتى إنّ النظم فيه يقترب من النثر وهو يصلح لموضوعات الجدّ والحماسة، والفخر والرثاء والمدح والغزل والوجدانيات" (2).

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص235.

(2) اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقافية، ص81.

استخدم ابن الزقاق الخفيف التام والخفيف المجزوء فالتام، فنجدته أعطى للمعنى نغما موسيقيا جيدا، وذهب بموسيقاه إلى ما يشاء من أفكار فعمد من خلال هذا البحر إلى "رقة وليونة وموسيقى تدب إلى قلب المتلقي لتسيطر على عقله معولا على ما فيه من جزالة ورشاقة وهذا ما ذهب إليه القرطاجني"<sup>(1)</sup>.

#### 8.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للمقارب

بحر المقارب "بحر موحد التفعيلة، ينتمي مع المتدارك إلى الدائرة الخامسة (دائرة المنق) وهو يعتمد على تتابع تفعيلة واحدة وهي فعولن ثمانى مرات في البيت الواحد:

فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن

سمّاه الخليل مقاربا "لنقارب أجزائه" لأنها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضا<sup>(2)</sup>.  
وقيل سمي مقاربا لنقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتنقارب الأوتاد<sup>(3)</sup>.

والمقارب من البحور التي تنطوي على أيسر النغمات<sup>(4)</sup> ويتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة، وأظهر شيء فيه المقاطع الطوال، وهو بسيط النغم، ذو تفاعيل مطردة، ويتميز بالانسيابية وهو طبلي الموسيقا<sup>(5)</sup>.

#### 1.8.1.4.1. وزن البحر المقارب

البحر المقارب مؤتلف من ثمانى تفعيلات متشابهة أربع في كل شطر وهو:

فعولن فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 136.

(3) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 89.

(4) ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 279.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 382، 383.

#### 2.8.1.4.1. أنواع المتقارب

النوع الأول: العروض الصحيحة والضرب الصحيح.

فعولن فعولن فعولن فعولن

النوع الثاني: عروضه صحيحة وضربه محذوف.

فعولن فعولن فعولن فعو

النوع الثالث: العروض صحيحة مع جواز (قبضها وحذفها) والضرب مقصور.

فعولن فعولن فعولن فعول

النوع الرابع: العروض صحيحة (مع جواز قبضها أو حذفها) والضرب أبتر.

فعولن فعولن فعولن فع

وقد نظم ابن الزقاق من بحر المتقارب العديد من القصائد في أغراض مختلفة ومن

بينها قوله: من المتقارب الصحيح<sup>(1)</sup>.

رفيع الذري ذا سناً وسناء	تعلّقه من بني الأكرمين
رفيع ذذرى ذا سنن وسناء	تعلّقه من بن لأكرمين
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0/// 0/0//
فعولن / فعولن / فعول / فعولن	فعولن / فعولن / فعول / فعول
نسيت الهوى ونسيم الهواء	يذكرني طبعه رقّة
نسيت لهوى ونسيم لهوائي	يذكرني طبعه رقتن
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0// 0/0// 0/0// 0/0//
فعولن / فعولن / فعول / فعولن	فعول / فعولن / فعول / فعو
	فَعْلُ
ل نوراً وطيب ذكاء	وقد جمع الحسن فيه مع النب
ل نورن وطيب ذكائي	وقد جمع لحسن فيه مع نب

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 70.



0/0// /0// 0/0// 0/// /0// 0/0// /0//

فعولن/ فعولن / فعول/ فعلن فعولن / فعول/ فعولن

وبعد الدراسة والتحليل نجد أن ابن الزقاق قد اعتمد على تفعيلية المتقارب الصحيحة التامة فحشوه تألف من التفعيلة فعولن، وردت ست مرات أي ثلاث تفعيلات في كل شطر وقد دخل عليها زخاف القبض فمن فعولن أصبحت فعول، لأن حشو المتقارب إما أن يكون فعولن أو فعول وعروضه صحيحة وضربه صحيح.

وقد نظم ابن الزقاق قائلا: (1)

بعذراء حمراء كالأنجم

بعذراء حمراء كالأنجمي

0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

فعل

عليّ فأغريتها في فمي

عليّ فأغريتها في فمي

0// 0/0// 0/0// /0//

فعول/ فعولن /فعولن/ فعو

فعل

كسرعة عبل الشوى أدهم

كسرعة عبل ششوى أدهمو

0// 0/0// 0/0// /0//

فعول / فعولن/ فعولن/ فعو

فعل

وليلٍ قطعت دياجير

وليلن قطعت دياجيرهو

0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن/ فعول/ فعولن/ فعو

فعل

أديرت كواكب أقداحها

أديرت كواكب أقداحها

0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن/ فعول/ فعولن/ فعو

فعل

تجلّى الظلام سريعاً بها

تجلّى ظظلام سريعن بها

0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن / فعول /فعولن/ فعو

فعل

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص259.

وقال في المتقارب في موضع آخر<sup>(1)</sup>:

أرق نسيم الصبا عرْفُهُ	وراق قضيب النقا عِطْفُهُ
أرق نسيم صصبا عرفهو	وراق قضيب ننقا عطفهو
0// 0/0// 0/0// 0//	0// 0/0// 0/0// 0//
فعول/ فعولن/ فعو	فعول/ فعولن/ فعو
فعل	فعل
ومرّ بنا يتهادى و قد	نضا سيف أجفانه طرفه
ومرر بنا يتهادى و قد	نضا سيف أجفانه طرفهو
0// 0/0// 0// 0//	0// 0/// 0/0// 0/0//
فعولن/ فعول/ فعولن/ فعو	فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو
فعل	فعل
أشار لتقبيلها في السّلام	فقال فمي ليتني كفّه
أشار لتقبيلها في سلامي	فقال فمي ليتني كفّه

نظم ابن الزقاق معظم قصائده في المتقارب محذوف العروض والضرب غير أنّه نوع بين فعو وفعولن، وفعل والتزم ضربا واحدا محذوفا على وزن (فعو) وذلك بإزالة نصف تفعيلة الضرب موافقا العروض فيها أحيانا ومبتعدا عن صحيحها وذلك ليختار الشاعر ما يناسب انفعاله ويجسد معانيه جاعلا من العروض مسرحا له يوقع عليها إيقاعات نفسه ومشاعره.

وقد أفادت هذه التفعيلة (فعو) هذا البحر ليصلح للتعبير عن الحزن والأسى وذلك بسبب فقد أحبابه من زوجته وأولاده، لهذا استعمل ابن الزقاق بحرا طالت أبياته بتفعيلة المترادفة ثمانى مرات مستثمرا الزحافات والعلل الجاهزة في هذا النوع، فمال إلى القبض فعول وإلى الحذف فعو والتي تعادلها فعل.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص202.

لهذا نجد أن البحر المتقارب أتى مع مواضيع القصائد ومناسبتها نظرا لجريانه على اللسان فأوتاده متقاربة وتفاعيله متشابهة سلسلة.

#### 9.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للمديد

وتفعيلاته هي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وهذا البحر من البحور القليلة الاستعمال، ولكن أنواعه تتفاوت في ذلك وأكثرها نسبيا ما كانت عروضه وكان ضربه على فعلن، بتحريك العين أي محذوفه مخبونه<sup>(1)</sup>.  
العروض:

عروض هذا البحر تأتي صحيحة مرة (فاعلاتن) أو مقصورة (فاعلات) أو محذوفاً مخبونا فعلن، أو مبتورا فاعل، ومن هذا أعاريضه وضروبه ستة أنواع.

النوع الأول: عروض صحيحة وضرب صحيح

النوع الثاني: عروض محذوفة وضرب مقصور

النوع الثالث: عروض محذوفة مخبونة والضرب مخبون

النوع الرابع: عروض محذوفة وضرب محذوف

النوع الخامس: عروض محذوفة والضرب مبتور

النوع السادس: عروض محذوفة مخبونة وضرب مبتور<sup>(2)</sup>

#### 10.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للمنسرح والرجز والمجتث

المنسرح:

أجزاء المنسرح عند العروضية هي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

(1) غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض خليل، ص 53.

(2) المرجع نفسه، ص 54، 59.

### الرجز:

يستعمل الرجز تاما بستة أجزاء

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

كما يستعمل بتشكيلات مختصرة منها (المجزوء) وهو أربعة أجزاء و(المشطور) وهو ثلاثة والمنهوك وهو جزآن ويدخل كل أجزائه ضربا وعروضا وحشوا، زحافان الخبن فتصبح متفعلن وتحول إلى مفاعلن والطبي مستعلن وتحول إلى مفتعلن. والرجز نوعان الصحيح والمقطوع.

### المجتث:

أصل المجتث عند العروضيين هو مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن في كل شطر ولكنه مجزوء وجوبا<sup>(1)</sup>.

بعد تحليل الأبيات في ديوان ابن الزقاق لاحظنا أن هناك تفاوتاً في نسبة شيوخ كل بحر من تلك البحور وذلك مع كل غرض شعري، لأن هذا التفاوت راجع إلى حاجة الشاعر الإبداعية من إخراج للمعاني والصور والأخيلة والتراكيب، والملاحظ أن كل بحر من البحور عبّر عن نفس الشاعر ومكنوناته.

وشاعرنا لجأ إلى البحور الطويلة في رثائه ووصفه ومدحه وذلك باتخاذ الموضوع المطروح واحة واسعة يجول فيها للتعبير عما يجول في خاطره ونفسه. كما أنه نظم من البحور القصيرة والتي تتماشى مع تقلبات نفسه وحالته الشعورية خاصة الوجدانية من عشق وألم الفراق، وكذا في التعبير عن أحزانه وذلك لأنها تتماشى مع نفسيته لسهولة ورقتها.

(1) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة نعمان، 1390هـ، 1970م، ص

كما نجده تخطى عن بعض البحور والتي لم تلق حظها في ديوانه مثل المديد والمنسرح والمجتث والرجز.

والملاحظ أن الشعراء الأندلسيين أدركوا ما للوزن من أثر في تأدية المعنى.<sup>(1)</sup> وهذا ما وجدناه حاضرا لدى شاعرنا الأندلسي ابن الزقاق البلنسي الذي مزج بين طول النفس والفخامة مع البحور الطويلة والتنوع الموسيقي والسهولة والمرونة مع البحور القصيرة ليخرج لوحة شعرية فنية تأسر المتلقي وتغوص به في أعماق الشاعر.

### 5.1. القافية

القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، ولها "قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل هي التي تكون مجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا سيد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها"<sup>(2)</sup>.

وقد أدرك الأندلسيون ما للقافية من قيمة "فهي أشرف ما في الشعر، لاشتغالها على اللوازم كالروي والوصل والخروج والردف والتأسيس وغير ذلك من طرائق السابقة، وإذا جاءت القوافي سرت جودتها في الشعر"<sup>(3)</sup>.

وعند تصفحنا لديوان ابن الزقاق البلنسي وجدنا بأن القافية فيه حاضرة.

(1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2، 1984، ص292.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص442.

(3) مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس هجري، مؤسسة الرسالة، 1404هـ، ص153.

### 1.5.1. حروف القافية

حروف القافية أكثرها ستة.

1.1.5.1. الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتتسب إليه فيقول: قصيدة تائية أو رائية أو دالية، وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويًا ما عدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة<sup>(1)</sup>.

فالروي هو ما يبني عليه الشاعر قصائده وبذلك فإن كل قصيدة تتسب إلى رويها باعتباره عنصرا مهما في بناء القصيدة، بحيث يضيف عليها نغما موسيقيا.

ونجد أن ابن الزقاق البنسي قد تّوع في استخدام الروي تارة الهمزة حرف الروي وتارة أخرى حرف الباء وأخرى التاء وغيرها من الحروف.

ومنها نظم في قصيدة جاءت على بحر الكامل الروي فيها حرف الهمزة قائلا: (2)

طَرَقَتْ عَلَى عِلَلِ الْكُرَى أَسْمَاءُ	وَهْنًا وَمَا شَعَرْتُ بِهَا الرِّقْبَاءُ
سَكْرَى تَرْنَحُ عَطْفَهَا فَتَعْلَمْتُ	مَنْ مَعْطَفِيهَا الْبَانَةُ الْغَنَاءُ
يُثْنِي الصَّبَا وَالرَّاحُ قَامَتَهَا كَمَا	تَنْثِي الْأَرَاكَةَ زَعَزَعُ نَكْبَاءُ
زَارَتْ عَلَى شَحْطِ الْمَزَارِ مَتِيمًا	بِالرَّقْمَيْنِ وَدَارَهَا تِيمَاءُ

وكذا نظم على بحر المتقارب الروي فيه الهمزة قائلا: (3)

تَعَلَّقْتُ مِنْ بَنِي الْأَكْرَمِينَ	الذِّرَى ذَا سَنَا وَسَنَاءُ
يَذْكُرُنِي طَبْعُهُ رَقَّةٌ	نَسِيبُ الْهَوَى وَنَسِيمُ الْهَوَاءِ
وَقَدْ جَمَعَ الْحَسَنَ فِيهِ مَعَ	لِ نَوْرًا وَطَيْبَ ذِكَاةٍ

فالملاحظ من هذين القصيدتين أنّ القافية في القصيدة الأولى موحدة وهي (فاعل) ونجدها في الرقباء والغناء وبكاء وتيماء.

(1) محمد علي الهاشمي، العروض الواضح في علم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ، 1991م، ص136.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص63.

(3) المصدر نفسه، ص70.

الرقباءو

0/0/ //

### القافية (فاعِلْ)

وبعد تصفح ديوان ابن الزقاق نجده غنيا ومتنوعا من حيث الروي فقد شاعرنا جَلّ حروف الهاء روبا لقصائده فنجده نظم 16 في حرف الدال، و الدال "صوت شديد مجهور يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة حيث الالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكما فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري سميناه بالدال"<sup>(1)</sup>، وقد عمد إليه ابن الزقاق لشدته من أجل اخراج مكنوناته لهذا استعمله في رثائه من أجل اظهار شدة ألمه وحزنه على فراق محبوبته وذويه. استعمله في الغزل ليظهر لوعة الحب والشوق.

ونجده كذلك استعمل حرف اللام 16 مرة "واللام من حروف المعاني، حرف مجهور ذلقي، وبحسب نطقها في اللهجات العربية المعاصرة تعد من الأصوات الأسنانية اللثوية"<sup>(2)</sup>، وقد استعمله ابن الزقاق للجهر بمكنوناته فهو ملائم لما يختلج في نفسه.

وكذا حرف الراء 16 مرة وحرف الدال والقافي 13 مرة والباء 12 مرة، والنون 12 والحاء 10 مرات، والسين 6 مرات والكاف 3 مرات، والهاء كذلك والميم العين والفاء أما الشين والصاد والضاد والتاء فقد كرّروا مرة واحدة فقط.

فمن خلال هذا التحليل يظهر أن ابن الزقاق اعتمد على حروف الروي المجهورة القوية في شعره، وذلك من أجل إعطاء شعره تلك القوة والشدة في اخراج مكنوناته وايصالها إلى المتلقي، لأنه اعتمد في بنائه الشعري على الأصوات المهموسة والتي تعبر عن الرخاء واللين الذي يحس به من آلام وأحزان في رثائه وغزله.

(1) ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص51.

(2) علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص162.

### 2.1.5.1. الوصل

وهو حرف مد أو هاء ساكنة أو متحركة يتكون الروي المتحرك ومن ثم كانت حروف الوصل أربع وهي: الألف والواو والياء والهاء. فمثال الألف (أصابا): الباء روي والألف بعدها وصل، ومثال الواو (الخيام، الخيامو)، ومثال الياء (اضربني) الباء روي والياء بعدها وصل، ومثال الهاء الساكنة (أخاطبه) الباء الروي والهاء الوصل، وقد يكون الوصل حرفا غير الحروف الأربعة المذكورة آنفا كالكاف<sup>(1)</sup>، ونمثل للوصل بقول الشاعر:<sup>(2)</sup> من البحر الكامل على قافية الحاء.

ومستدّين إلى الطعان ذوابلا فازوا بها يوم الهياج قداحا

والملاحظ أن الشاعر وظف الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة "فالصوت المجهور أوضح في السمع من الصوت المهموس"<sup>(3)</sup>، فهي توفر موسيقى فخمة تتفق مع المعنى، ومن ناحية أخرى طبيعة المهموس من الأصوات المتميزة بالجهد "فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدرة هواء الرئتين أكبر مما تطلبه نظائرها المجهورة"<sup>(4)</sup>، فإذا كثرت تضاعف جهد الشاعر وربما من أجل هذا كانت في المرتبة الثانية أو هي أقل قلة من المجهورة.

متسريلي قمص الحديد كأنها غدران ماء قد ملأن بطاحا  
شبّوا ذبال الزرق في ليل الوغى نارًا وكلّ مدرب مصباحا

والملاحظ في هذه الأبيات أنّ القافية جاءت على وزن فاعل (داحا، طاحا، باحا) والروي حرف الحاء والوصل ألف المد.

(1) علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 136-137.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 122.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 248.

(4) المرجع نفسه، ص 30.



وفي موضع آخر قائلا: (1) من البحر الكامل على روي الدال

والورق تهتف حولهم طربا بهم      فبكل محنية ترنم شادي  
يا بانه الوادي كفى حزنا بنا      إلا نطرح غير بانه وادي  
وردوا من بعض المناهل أدمعي      ونأوا وبعض الظاغين فؤادي

من خلال هذه الأبيات نجد أنّ القافية (شادي، وادي، وادي) والروي الدال والوصل الياء.

وقد استخدم وصل الهاء في البحر الكامل من روي الراء قائلا: (2):

أم ذلك الخشف الذي بجوانبي      مثواه لكن بالمشقر داره  
حفظ العهود وأيّ عهد مهفّف      ما جدّ في حكم الغرام مغاره  
كيف الفراء ودون ذاك الطبي      أدوات أسد الخيل ما يختاره

فهذه الأبيات كانت من قافية فاعل فالقافية داره، غاره، وثاره، قد عمد الشاعر إلى بنائها على حرف الروي الراء والوصل فيها الهاء.

مغاره ← الوصل

0/0/ / ← الروي

قافية

### 3.1.5.1. الخروج

وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ناشئ عن إشباع حركتها، ومن ثم كانت حروف الخروج ثلاثة وهي:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص188.

(2) المصدر نفسه، ص188.

الألف، الواو والياء مثل الألف بعد الهاء في (عَلَّامها) والواو بعد الهاء في (حسنه) = (حسنه) والياء بعد الهاء في (عَلَّامها) والواو بعد الهاء في (حسنه = حسنهو) والياء بعد الهاء في (قلبه = قلبهه)<sup>(1)</sup>.

ومثال ذلك قول الشاعر ابن الزقاق البننسي من بحر الكامل من روي الهاء<sup>(2)</sup>.

ومرنة قدحت زناد صبابي	والبرق يقدح في الظلام شراره
ورقاء تارق مقلتي لبكائها	ليلا إذا ما هومت سماره
إيه بعشك يا حمامة خبري	كيف الكئيب ورنده وعراه

الخروج في كلمات (شراره، سماؤه، عراه) وهو الواو المتولد في اشباع هذه الكلمات.

وكذلك اتصال بهاء الوصل وألف الخروج مثل قول ابن الزقاق البننسي:

ما لهند تكفكف الدمع حزنا	وسفاء الحزين في راحتها
صبغ الدرّ خذها قانيا إذ	نثرتها الشؤون من مقلتها
كنت أسلوخيّام نجد فلما	مالت العيس بالحدوج إليها

#### 4.1.5.1. الردف

"هو حرف مد أولين يسبق الرّوي دون حاجز بينها سواء أكان هذا الرّوي ساكنا أم متحركاً، وسمي بذلك لوقوعه خلف الرّوي كالردف خلف راكب الدابة"<sup>(3)</sup>.  
ومثال قوله على قافية النون<sup>(4)</sup>:

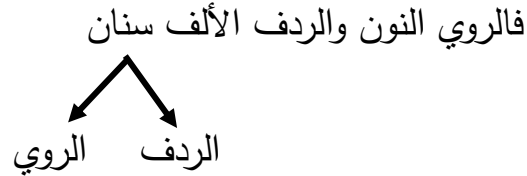
(1) محمد علي الهاشم، العروض الواضح وعلم القوافي، ص137.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص187.

(3) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 246.

(4) المرجع نفسه، ص166.

الجيش يملّي نصرّة الملوان      فافتك بكل مهّند و سنان  
واحبت الى الهيجاء كل كتيبة      واخفض الى الهيجاء كلّ عنان  
وارجم شياطين الوغى بكواكب      تمحوالضلال إذا التقى الجمعان



### 5.1.5.1. التأسيس

هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف آخر قبل الروي سمّي "الدخيل"، وهذا الحرف الدخيل لا يلتزم وإنما تلتزم حركته، أما التأسيس أي الألف فيجب على الشاعر أن يلتزم أي أن يأتي بها في جميع أبيات قصيدته<sup>(1)</sup>، ومثال ذلك قول ابن الزقاق على بحر الطويل من قافية الباء<sup>(2)</sup>

قفا نفتبس من نور تلك الركائب      فما ظعنّت إلا بزهر الكواكب  
وإلا بأقمار من الحي لحن في      مشارق من أحداجها ومغارب  
سرت عباب الليل يزخر موجه      ولا منشآت غير موج لواغب  
فما زلت أذرى أبحرا من مدامعي      على خائضات أبحرا من غياهب

قافية في هذه الأبيات (واكب، غارب، واغب، ياهب) على وزن فاعل الروي الباءو التأسيس الألف.

الكواكب: ا: التأسيس

ب: الروي

واكب: القافية

(1) سيمح أبو مغلي، مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1984م، ص 39.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص73.

### 6.1.5.1. الدخيل

وهو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي، مثل كلمة سارب الراء هي الدخيل<sup>(1)</sup>.

ومن بينها ما نظمه ابن الزقاق على قافية الباء<sup>(2)</sup>

وما بي إلا عارض سلب الكرى	بخفة برق آخر الليل واصب
أضاء بذات الأثل والأثل دونه	وجيف المطايا والعقاق الشواذب
فيا دين قلبي من تألق بارق	سرى فائقته مقلتي سحائب

فالدخيل هنا واصب حرف الصاد



الشواذب فالدخيل هنا حرف الزاي

تأسيس الدخيل الروي  
 سحائب الدخيل هنا الهمزة  
 تأسيس الدخيل الروي

فالملاحظ أنّ الدخيل ليس حرفاً موحداً بل متنوعاً من كلمة لأخرى.

### 2.5.1. أنواع القافية

إن تقبيد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته، فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، سواءً أكانت مردفة، كما في كلمات زمان، عيون، خالدين، أم كانت خالية من الردف، كما في الكلمات (حسن، وطن، محن) بسكون النون<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> ليلي رحمانى، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس، رسالة مقدمة لشهادة الدكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 1436، 2015، ص123.

<sup>(2)</sup> ابن الزقاق، الديوان، ص 73.

<sup>(3)</sup> محمد مندور، موسيقى الشعر، ص 105.

وقد رصدنا هذا النوع من القافية في ديوان ابن الزقاق البلنسي الخالية من الردف ومن ذلك قوله:

طَرَّة ليل فوق صبح مبین	أَمْ حَلَك اللَّمَّة فوق الجبین
وبأبي من أرتضى حكمه	في مهجتي وهو من الظالمین
أغيد في وجنته روضة	يجري بها ماء الشباب المعین

فحرف الروي هو النون والنون ساكنة أي قافية مقيدة خالية من الردف وقد نظم كذلك في القوافي المردوفة ومن بينهما قوله: (1)

مطوّر الخلا بباء الصبـا	ناهيك من ورد ومن ياسمين
	↓ ↓
	الردف الروي

تطلع مثل البدر في غسق الدجى	فحنّت قلوب حائمات وأجفان
	↓ ↓
	الردف الروي

أمسيت فيهم قمرا زاهرا	يعيش سنّاه أعين الناظرين
	↓ ↓
	الردف الروي

والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات، الأمل والعمل والبطل، بالكسر أو السطر مثل الأمل والعمل والبطل بالفتح. وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بها الوصل سواء أكانت ساكنة أي بلا خروج أم كانت متحركة أي ذات خروج.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص272، 273.

وبالرجوع إلى النماذج الشعرية التي في ديوان ابن الزقاق البننسي نستدل الأمثلة الآتية من بحر الكامل (1)

وأعزّ مصقول الأديم نخالة      برقاً إذا جمع العتاق رهان

الروي النون القافية رهانو

0/0/ / ← الإشباع

القافية مطلقة

نجد أن شاعرنا قد أطلق القافية في جلّ قصائده، فقد نظمها على منوال القائد القديمة.

### 3.5.1. حركات القافية

عرفنا فيما تقدم أن القافية تشتمل على حروف بوضع معيّن وعلى حركات بوضع معين والحروف التي تشتمل عليها القافية كما ذكرنا آنفا هي: الروي والردف والتأسيس والدخيل والوصل والخروج.

ولكن الكلام عن القافية لا يكون كاملاً إلا إذا عرفنا حركات هذه الحروف ذلك لأن حركات القافية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحروفها في الغالب وهذه الحركات هي: **المجرى**: وهي حركة الروي المطلق (أي المتحرك) كضمة اللام في (عُزْلُ)<sup>(2)</sup>، ومن قول ابن الزقاق<sup>(3)</sup>:

فتفت أكمام البلاغة والنهى      عن حكمة لم تؤتها الحكماء

والملاحظ أن المجرى في هذا البيت هي الضمة والمتصفح لديوان ابن الزقاق يجده قد نوع المجرى في قصائده من فتحة وضمة وكسرة، وذلك ذلك النغم الموسيقى الذي يؤثر في المتلقي.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 273.

(2) علي هاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 137.

(3) المرجع نفسه، ص 65.

**النفاذ:** وهو حركة هاء الوصل، وذلك كفتحة الهاء في شعارها وضمتها في شعاره وكسرتها في شعاره.

**الحدو:** وهي حركة الحرف الذي قبل الرفع، وذلك كفتحة القاف من القافية وضمة السين من رسول وكسرة الميم من جميل.

**الاشباع:** وهو حركة الدخيل، وذلك كسرة من يعاقبه.

**الدس:** وهو حركة ما قبل التأسيس وذلك كفتحة عين العابد.

**التوجيه:** وهو حركة ما قبل الروي المقيد، وذلك كفتحة الراء من القرب بتسكين الباء.<sup>(1)</sup>

وبالرجوع إلى النماذج الشعرية في ديوان ابن الزقاق البلنسي نجده قد استخدم حروف القافية ومن بينها قائلا: من بحر الطويل.

دعاك خليل والأصيل كأنه      عليل يقضي مدة الرمق الباقي<sup>(2)</sup>

وروضة عاطر بنفسجها      عطرها وشيها وسندسها

↓  
الحدو الفتحة

وقوله من بحر الكامل:<sup>(3)</sup>

ومهند غصب براحة أغيد      في حقبة غضب يقدر مفاصلي

↓  
الاشباع الكسرة

وقد نظم من حرف الدس قائلا:<sup>(4)</sup>

لئن كنّ زهرا فالجوانح أبرح      وإن كنّ زهرا فالقلوب كمائم

↓  
الفتحة الرس

(1) محمد مندور، موسيقى الشعر، ص 105.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 296.

(3) المصدر نفسه، ص 297.

(4) المصدر نفسه، ص 297.

ونظم أيضا في التوجيه: (1)

طرّ ليل فوق صبح مبين      أم حلك اللّمة فوق الجيّن  
↓  
السكون التوجيه

والملاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ ابن الزقاق البنسي قد نوّع في حركات القافية

### 6.1. الزحافات والعلل

إن البيت الشعري يتألف من أجزاء هي (تفعيلاته) ويجب في تقطيعه أن نساوي بين التفعيلة وبين الوحدات النغمية التي نقسم البيت إليها من ناحية الحركة والسكون.

والملاحظ أن البيت عند تقطيعه، قد تستوفي أجزأه كل ما في التفعيلة من حركة وسكون، وقد ينقص أحيانا أو يزيد، فإذا كان البيت من الكامل التام يجب أن يكون فيه ثلاثون حرفا متحركا واثنى عشر ساكنا مجزأة على ستة تفعيلات كل منها يحتوي على خمسة متحركات وساكنين أو يحتوي في التقطيع الغربي على ثلاثين مقطعا منها ثمانية عشر مقطعا مفردا واثنى عشر مقطعا مزدوجا، وقد يحدث أحيانا أن ينقص هذا العدد من مقاطع الكامل لتغيير طراً على البيت يسمى (زحافا) مرة و(علة) مرة أخرى (2).

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 271.

(2) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى القصيدة، مطبعة نعمان، (د. ط)، 1390هـ، 1970م، ص 18.



### 1.6.1. الزحاف

#### 1.1.6.1. مفهومه لغة واصطلاحاً

من زحف أي يزحف زحفاً زحواً، مشى ويقال زحف الدّبي إذا مضى قدماً، والزحف: الجماعة يزحفون إلى العدو وبمرة، وفي الحديث: اللهم اغفر له وإن كان فرّ من الزحف أي فرّ من الجهاد ولقاء العدو في الحرب<sup>(1)</sup>.

وسمي زحاف كل ما يلحق أجزاء الشعر من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخير أو تسكينه ولا يكاد يسلم منه الشعر<sup>(2)</sup>، وهو تغيير ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة، بتسكين المتحرك أو حذف ساكن، ويقع في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها<sup>(3)</sup>، فهذا التغيير يختص بتواني الأسباب كتسكين التاء من (متفاعلن) لتصير (متفاعلن) وحذف الألف من فاعلن فتصبح فعلن ويدخل الحشو والعروض والضرب<sup>(4)</sup>.

#### 2.1.6.1. أنواع الزحافات

الزحافات نوعان: مفرد ومزدوج.

**المفرد:** وهو الذي يدخل على سبب واحد في التفعيلة (الجزء) الواحد وهو ثمانية أقسام<sup>(5)</sup>. **الاضمار:** وهو تسكين الثاني المتحرك، وذلك يكون في متفاعلن، ومثال ذلك قول ابن الزقاق البلنسي من البحر الكامل: <sup>(6)</sup>

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 6-7، ص 22.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 138.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي، ص 26.

(4) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص 19.

(5) عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 24.

(6) ابن الزقاق، الديوان، ص 71.

فديتها من نبعة زوراء	مشغوفة بمقاتل الأعداء
فديتها من نبعتن زوراء	مشغوفتن بمقاتل لأعدائي
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/
متفاعلن / متفاعلن / متفاعل	متفاعلن / متفاعلن / متفاعل
مُتفاعلن تسكين ثاني متحرك	مُتفاعلن

### الخبين:

وهو حذف الثاني الساكن، وذلك يكون التفعيلات الخمسة التالية:

مستفعلن ← متفعلن

فاعلن ← فعلن

فاعلاتن ← فعلاتن

وقد اعتمد ابن الزقاق ذلك من بحر البسيط في قوله<sup>(1)</sup>:

رأودماء هريقت يوم بينهم	فأنكروها وهم يدرون مالسبب
رأودمائن هريقت يوم بينهم	فأنكروها وهم يدرون مسسببو
0// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//
متفعلن / فاعلن / مستفعلن	متفعلن / فاعلن / متفعلن / فعلن

هذا البيت من البحر البسيط دخل عليها زخاف الخبن

مستفعلن ← خبن متفعلن

فاعلن ← خبن فعلن

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص88.

### الطي:

حذف الرابع الساكن ويكون ذلك في مستعلن ← مستعلن<sup>(1)</sup>

لقد كان زحاف الطي حاضرا في ديوان ابن الزقاق البلنسي من بحر البسيط قائلا: (2)

رقّ النسيم وراق الروض بالزّهر	فنبّه الكاس والابريق بالوتر
رقق نسيم وراق روض بززهري	فنبه لكاس ولا بريق بلوتري
0/0/ 0//0// 0/// 0///0/	0/// 0//0/0/ 0///0/ 0//0//
مستعلن/ متعل/ متفعّل/ فاعل	متفعّل/ مستعلن/ مستعلن/ مستعلن/

هذا البيت دخل عليه زحاف الطي مستعلن ← مستعلن  
↓  
حذف الفاء الرابع الساكن

### 2.6.1. العلل

#### 1.2.6.1. مفهومها لغة واصطلاحا:

علل: العل والعلل وعله يعله ويعله ويعل من علل الشراب وهذا علة لهذا أي سبب والعلة المرض. (3)

تغيير يطرأ على الاسباب والأوتاد بالنقص أو الزيادة، وهو تغيير لازم في كل أعاريض القصيدة وأضرِبها، عدا عروض البيت الأول إذا كان ثمة تصريح. (4) وتنقسم العلل إلى قسمين رئيسيين هما: علة بالزيادة، وعلة بالنقص.

#### 2.2.6.1. أنواع العلل

علل بالزيادة: وتكون هذه العلل بزيادة حرف أو حرفين في بعض الأضرب وهي ثلاثة، الترفيل والتسبيغ والتذييل.

(1) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص 147.

(2) ابن الزقاق، الديوان، ص 173.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ص 3079، 3080.

(4) عبد القادر بن محمد آل القاضي، الشعر العربي أوزانه وقوافيه، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 46.

**علل بالنقصان:** وتكون هذه العلل بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو أحدهما وأحياناً لا يرد إلا بهذا النقصان وهي العلل. (1)

**1.2.2.6.1. علة الحذف:** وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وشبه بحذف

ذنب الفرس لأن ذنبه آخره. (2)

وقد تطرق ابن الزقاق إلى العلل ومنها قوله: من علة الحذف

يذكرني طبعه رقة	نسيب لهوى ونسيم الهواء
يذكرني طبعه رقتن	نسيب لهوى ونسيم لهوائي
0// 0/0// 0/0// /0//	0/0// 0/0// /0// 0/0//
فعول فعولن فعو	فعولن فعول فعولن فعولن
فعل	

**2.2.2.6.1. علة القطع**

وهو حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله وذلك يكون متفاعل تصبح

فاعل. (3)

وقد وجد هذا اللون في قول ابن الزقاق:

لو أن في عرش بلقيس له قدم	أعيا على لحن أن نزجيه من سباتي
لو انن في عرش بلقيس له قدم	أعيا عل لحنن أن نزجيه من سباتي
0/0/ ///0/ 0//0/ 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
متفاعلن متفعل فاعل	متفاعل متفعل متفاعل متعل

**2. الموسيقى الداخلية**

للصوت أهمية خاصة في الشعر العربي فعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية

الصوتية للنص الشعري بتآزر الإيقاعات، والكلمات والصور وفق نسب جمالية، عن

(1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 148.

(2) المرجع نفسه، ص 148.

(3) المرجع نفسه، ص 183.

طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية، إذ يشكل التلاؤم الصوتي، من تألف الحروف وتركيب الألفاظ، ضروبا من التناغم أحس بها القدماء ووجدوا فيها إيقاعا يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه<sup>(1)</sup>.

فالموسيقى الداخلية سر العبقريّة عند الشعراء والأدباء، هي السحر الذي ينشأ حين تتجاوز الكلمات على نحو مخصوص، هي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة، أوهي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور المعنى فيلقي بطلالة عليه هي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور وكل وتبة من وتبات الخيال.<sup>(2)</sup>

فالإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية مسألة أكثر خفاءً وانبثاقاً في نسيج البيت على جميع مستويات الأبنية فيه لغويا ودلاليا، تركيبا وتصويريا، عاطفة وتفكيراً ومنه يؤدي دوراً هاماً في تعميق وخلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازن مع الإيقاع الخارجي للقصيدة، ففي الشعر لا يكتفي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلاف وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً"<sup>(3)</sup>.

وهذا يعني أن الموسيقى الداخلية ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة في النص، وهي تؤدي دوراً مهماً وخطيراً في التعبير وتلقي للشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري<sup>(4)</sup>.

(1) ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، ص15.

(2) عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع أريد، الأردن، ط1، 2013، ص201.

(3) رجاء عيد، التحديد الموسيقي في الشعر العربي، ص16.

(4) سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص160، دار النهضة العربية، بيروت، 1404هـ، 1984م.

إنّ الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع الى بحوث القدامى في البلاغة وفنّ القول، فنجد مصطلحات مثل الرونق، السلامة، الحلاوة، الطلاوة، كثرة، الورود في كتبهم، ولعل هذا راجع الى وعي مبكر لدى هؤلاء بأنّ الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية وإنما هناك عناصر أخرى تدخل في تشكيلة.

فهذا أبو هلال العسكري يقدم للمبتدئ مكونات الإيقاع الداخلي "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأحضرها في قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن فيه في أخرى أويكون في هذا أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء وكزا فجا، ومتجعدا جلفا"<sup>(1)</sup>.

غير أن الموسيقى الداخلية لم تلق ذلك الاهتمام الكبير لدى النقاد والبلاغيين القدامى فقط، بل اهتم بها النقاد والبلاغيين المحدثين لأن الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة يعتبر من أبرز الإشكاليات النقدية التي أثارتها، نظرا للتباين الشديد والواضح بين النقاد العرب المعاصرين في النظر إلى هذه الظاهرة "فإنّ القصيدة التراثية الجيدة لم تكن تعد منها، خاصة ان الوزن بحاجة ماسة إلى الإيقاع الداخلي حاجة الجسد للروح لكي يتميز القلب بالقلب، ويختلف الوزن عن الوزن من البحر نفسه بالإيقاع، الامر الذي يجعل لحمة حية توصل بين الشكل والمضمون"<sup>(2)</sup>.

ومن الدارسين المحدثين من يرى بأننا نجد في الشعر الجيد موسيقى لم تتولد عن الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص104.

(2) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وقفات نقدية، مجمع اللغة العربية، دمشق، ج3، 73، 1998، ص 595.

الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل<sup>(1)</sup>.

ومن شأن هذه الموسيقى الداخلية أن تحقق الشعر الصافي، حيث "تمتج الموسيقى بالبيت الشعري فيتكون الشعر الحق" كما يقول ملارميé Mallarmé.

يمكن القول: إنّ الموسيقى الداخلية هي الإيقاع الذي نلاحظه على النص من خلال استخدام الشاعر لتلك العناصر التي يتضمنها هذا الجانب من النص، (الموسيقى الداخلية) فهي المكون الأساس له، حيث إنها تجعل من الشاعر يتفحص النص بدقة ليكشف عن التغيرات التي طرأت عليه حتى تكون هذه التغيرات قيد الدراسة والعناية بها بشكل آخر.

بعد اثباتنا للإيقاع الداخلي من لدن القدامى والمحدثين آن لنا أن نعرّج على مظاهره في المتن المدروس، فهو غني بخرائط إيقاعية تغني البنية الإيقاعية وتتكامل مع الإيقاع الخارجي، لتنتج نصوصاً غنية من النواحي الصوتية وأول هذه المظاهر الطباق.

## 1.2. الطباق

إن مسمياته في كتب النقد والبلاغة (المطابقة) أو التطابق، والطباق، التضاد، المقابلة والتطبيق والتكافؤ<sup>(2)</sup>، وسمي أيضاً التطبيق والمطابقة والتضاد، والمطابقة في اللغة غير معناها في اصطلاح علماء البديع نجد الاصمعي اعطى مفهوم لغوي للطباق قائلاً بأن المطابقة "أصلها وضع الرجل في موضع اليد في مشي ذوات أربع"<sup>(3)</sup>.

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 161.

(2) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان: ط1، 2002، ص 521.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 06.

أما العسكري يقول بأن الطباق في اللغة: "الجمع بين الشيئين، يقولون طابق فلان بين قوسين"<sup>(1)</sup>، وطابق البعير وغيره، إذا وضع خفيّ رجله في موضع خفيّ يديه وكذلك كل ذي أربع فهو مطابق إذا فعل ذلك.<sup>(2)</sup>

والطاق من المحسنات المعنوية التي تقن العرب فيها ويطلق عليه المطابقة والتضاد والتكافؤ، ويعني الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، أو الجمع بين شيء وضده<sup>(3)</sup>.

لقد تطرق العديد من البلاغيين إلى مصطلح الطباق كما ورد في كتاب المدخل إلى علم الأسلوبية أن الطباق في الأصل مصدر يقال طابقت بين الشيئين طباق، وقد لوحظ هذا المعنى في الطباق الاصطلاحي: "فالطاق في الاصطلاح هو الجمع بين الشيء وما يقابله أو الشيء وضده، وقد يكون الشيئان المجموع بينهما اسمين أو حرفين أو فعلين"، نستنتج أن هذه التعاريف كلّها تشترك في معنى واحد وهوان الطباق هو ذكر الكلمة وضدها<sup>(4)</sup>.

ومن خلال تمهيدنا للموسيقى الداخلية يكون حديثنا عن العناصر المكونة لهذا الجانب الداخلي للموسيقى، حيث أنّ هذه الدراسة تعنى بتتبع مدى توظيف هذه الظاهرة في شعر ابن الزقاق البنسي، وكيف عمّد إليها وذلك من أجل رؤاه الشعرية.

حيث نجده قد استعمل الطباق ووظفه في الكثير من الأغراض الشعرية كالمحذ والرثاء والغزل، كما نجده نظم عدّة قصائد في مجال الغزل في غاية الإبداع، وقد استخدم

(1) العسكري، الصناعتين، ص307.

(2) جمهرة اللغة، بحث الجذر، (بطق).

(3) محسن علي عطية، اللغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، ص288، دار المنهاج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

(د، ط)، 2008م، ص288.

(4) سحر سليمان عيسى، المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، ص247.



الطباقي في تكوين صورته الفنية البديعية من أجل إيصالها للمتلقى والتأثير فيه والناظر في هذه الأبيات يرى ذلك<sup>(1)</sup> في قصيدة يصف فيها تجربته مع الخمر.

كم حمياً أورث شاربها	بركوب الذنب أخلاق الذميم
وكريم سلبته عقله	فانبرى يرفل في ثوم اللئيم
ها أنا ألق عن أكوابها	قبل ما تقلع أنواء الغيوم

في هذه الأبيات الطباقي ظاهر بنوعيه الموجب والسالب.

حيث نجد في البيت الأول طباقي الإيجاب بين لفظتي (حمياً والذميم) وفي البيت الثاني بين (كريم ولئيم) وطباقي السلب في البيت الأخير بين (ألق وما تقلع)، ففي هذه الأبيات رسم صورة تجربته مع الخمر وكيف ألق عنها بعد معاناة كبيرة، وأظهر كيف عزف وألق عنها لأنها كلها ذنب وقد كان للطباقي دور مهم في إظهار صورته. ويواصل في استعمال الطباقي لرسم صورة توبته وعودته إلى رشده وبث رسالته للمتلقى من أجل نصحه وارشاده، لأنّ العمر قصير فيجب مراعاة ذلك في تصرفاتنا حيث قال<sup>(2)</sup>:

أحب صلاح الدهر في جانبها	ولولاهما ما كنت أحفل بالدهر
فمن كان يبغي العمر مستمتعا	فلا أبغ إلا في صلاحها عمري

استخدم ابن الزقاق طباقي السلب بين لفظتي (يبغي) و(لا أبغ) وذلك ليقول للقارئ أنه يبغي العمر الذي يعيشه لكنه ليس من أجل الاستمتاع به وإنما ينبغي عيشه وحاله مصلوح.

ويواصل في إعطاء صورة لأهمية العيش والطريقة التي يفلح بها الإنسان في عيشه ويكون راضيا عن عيشته في قوله<sup>(3)</sup>:

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 257.

(2) المصدر نفسه، ص 177.

(3) المصدر نفسه، ص 247، 248.

ألا يا واقفا بي عند قبري      سل الأحداث عن صرف الليالي  
وعن حالي فإن عيت جوابا      فعبرتها تجيب عن السؤال

فالطباق في هذه الأبيات بين (عيت جوابا) و(تجيب) أراد ابن الزقاق من هذه البنية البديعية التعبير عن حزنه والألم الذي أصابه بسبب هذه الليالي، بأن جعلته يذوق كأس المر من الحرمان وفقد ذويه وتركه يتخبط في ظلمة تلك الليالي وعيشته.

ويواصل في رسم صورة ذلك الدهر الذي تحكم بحياته وقام بأسره مستخدما الطباق من أجل التعبير عن رؤاه ومكنوناته وإيصالها في صورتها الكاملة للمتلقى:<sup>(1)</sup>

إني بلوت زماني في تقلبه      فإن تثق بظروف الدهر لا أثق  
سلمني أختبرك عنها إن موردها      لم يصف للحر إلا عاد إذا رنق  
وعاريا من حظوظ في شبيبته      كم قضيب ند عار من الورق  
أنى ينوء زماني بالذي اقترحت      نفسي وما خلق الأيام من خلقي  
لن يستقر بمن يهوى الهوى قلق      حتى تبيت مطايا على قلق

أظهر في هذه الأبيات صورة الدهر الجبارة الذي قهره وظلمه ويتبين ذلك الصراع الخفي بينه وبين الدهر غير أنه لا يثق به، وقد استخدم طباق السلب بين (تثق) وبين (لا تثق) وذلك من أجل إعطاء صورته نبرة موسيقية مؤثرة.

ومن قوله في مجال المديح:<sup>(2)</sup>

نو ظمأ يشرب ماء الطلا      وليس يرويه الذي يشرب  
تخاله منصلتا بارقا      أوكوكبا أوقبسا يلهب  
أرسل في الحرب شواظا له      يصلى لظاه البطل المحرب  
ظمأ له صفحة      ويعدل النار له مضرب  
كلل من إفرنده جوهر      ينهب أرواحا ولا ينهب

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 212.

(2) المصدر نفسه، ص 84.

هذه الأبيات كانت غنية بالمحسن البديعي الطباق بنوعية الموجب والسالب فقد استخدم طباق الايجاب بين المصدر (ظماً) وبين الفعل (يشرب) وذلك لإعطاء ممدوحه صورة البسالة والشجاعة في ساحة الوغى من خلال تصويره بذلك الشخص العطشان الذي يشرب من دماء الأعداء. وفي البيت الرابع استخدم طباق الايجاب بين اسمي (الماء) و(النار)، أما البيت الخامس طباق السلب بين (ينهب) و(لا ينهب) فعلي المضارع، فهذه الاستخدامات المتنوعة للطباق زادت من اعطاء الصورة وضوحا والإيقاع الموسيقي جرساً.

ومن طباق السلب الذي استخدمه ابن الزقاق في قوله في ممدوحه: (1)

يسبيه طرف للسّنان وأجرد      طرف ولا يسبيه طرف أدعج  
والبيض تُدهله عن البيض الدّمي      حتى لقد حسنه القراب الدّملج

فطباق السلب واضح بين لفظتي (يسبيه) و(لا يسبيه)، فقد أراد في هذين البيتين بأن يجعل القارئ يبتعد عن النساء وملذاته، ويغوص في الحروب ويهتم بها.

ويذهب ابن الزقاق في مدائحه نحو الابداع في الطباق قائلاً: (2)

يقظان مقتبل الشباب ورأيه      عن بعض إبرام الكهول معبر

استخدم ابن الزقاق هذا البيت طباق الايجاب بين لفظتي (الشباب) وبين (الكهولة) ليظهر ممدوحه في صورة في ذلك الشاب الطموح الذي يتمتع بالحيوية، ليظهره حكمته وهذه الصورة قد تعددت وتكررت كثيراً في ديوانه ومن ذلك قوله في مجال الرثاء: (3)

يزيد على حكم الكهولة خُلّقه      وغصن صباه الغض فينان أُمّلد  
حليف عفاف والشباب عزانق      وكيف به الصبح في الليل مسند

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص119.

(2) المصدر نفسه، ص 163.

(3) المصدر نفسه، ص153.

ونجد هنا أن ابن الزقاق جعل الطباق في البيت الأول بين (الكهولة) وبين (صباه)، وذلك ليظهر الصورة الشبابية للقارئ ولكن رغم صغر سنه غير أنه يتمتع بحكمة الكهل أما في البيت الثاني فقد نجده طابق بين (الصبح) وبين (الليل)، ومن وراء هذه الصورة البديعية أراد أن يبين أن فقيده كان بمثابة ذلك الصبح الذي ينير دربه لكنه غاب ورحل ولم تبق له سوى عتمة الليل تكوي فؤاده.

أبدع ابن الزقاق في استخدامه للطباق في مجال الغزل من أجل إخراج صورة محبوبته وإعطائها كل صفات الجمال والفتنة ومن بين ما نظمته في غزله قائلاً: (1)

تبدو هلالا ويبدو حليها شهباً	فما يفرق بين الأرض والأفق
غازلتها والدجى الغريب قد خلعت	منه على وجنتها حلة الشفق
حتى تقلص ظلّ الليل وانفجرت	للفجر فيه ينابيع من القلق
فدّرت ساريات المزن تسعدني	عند الفراق بدمع واكف غرق
إني بلوت زمني في قلبه	فإن تثق بظروف الدهر لا أثق

كانت هذه القطعة الشعرية الغزلية غنية بالطباق الموجب حيث نجده في البيت الأول بين (الأرض) وبين (الأفق) يبين من خلاله ويؤكد على جمال محبوبته فكأنها هلالا وجمالها وكأنها شهابا، وفي البيت الثالث نجد الطباق بين (الليل) وبين (الفجر) وفي البيت الخامس بين (تثق) و(لا تثق)، ليبين ويؤكد على أعداء الدهر له، حيث أنه لا يأتي إلا ضده وهو مسيطر عليه، وعدم ثقته به.

ويواصل ابن الزقاق في وصف حبه وولوعه عشقه والحنين إلى محبوبته قائلاً: (2)

فكلما زاد دمعي زادني عطشا      فالقلب ظام وجفن العين ريان

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص212.

(2) المصدر نفسه، ص276.

فقد أتى ابن الزقاق بالطباق في هذا البيت بين فعلي (عطشا) و(ريّان) وذلك ليبين مهما طال شوقه وحنينه وزاد عطش شوقه لمحبوته غير أنه متشبث بها ومتحمل لتلك المعاناة من أجل حبها.

فمن خلال تحليل هذه القصائد يظهر لنا أن الشاعر قد استعمل الطباق ووظفه في أشعاره بنوعيه الموجب والسالب، وقد وظفه من أجل التعبير عن رؤاه ومكنوناته، واستخدمه في جميع أساليبه وأغراضه الشعرية، ونجده قد وُفّق في اخراج صوره بطريقة فنية رائعة، جعلت من المتلقي يقف موقف المدهوش المتعجب من ذلك الجمال الذي أظهره في صوره وشعره.

## 2.2. المقابلة

يعد قدامة بن جعفر من أوائل من تكلموا عن "المقابلة" فقد ذكرها في معرض الحديث عن بعض الخصائص الأسلوبية التي تعلي من قيمة الشعر: "والذي يسمى به الشعر فائقا، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنات صحة المقابلة، وحسن النظم وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف والمشاكلة في المطابقة وأضداد هذا كله".

وقد عرف قدامة بن جعفر المقابلة بقوله: وصحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها البعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف على الصحة، أو يشترط شروطا أو بعدد أحوالا في أحد المعنيين فيجب أن يأتي بما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بضد ذلك<sup>(1)</sup> أي أنّ المقابلة تكون بين فكرتين متضادتين وذلك وفق شروط، وقد جاء أبو هلال العسكري بعد قدامة فعرف المقابلة بقوله: "هي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة"، نحو قوله تعالى: فمكروا مكرا ومكرنا مكرا فالمكر من الله تعالى العذاب جعله

(1) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، ص 84، 85.

الله عز وجل مقابلة لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته"<sup>(1)</sup>. أي أن المقابلة تكون في اللفظ والمعنى معا سواء من حيث الاتفاق أو الاختلاف.

وعرّف ابن رشيق القيرواني المقابلة بقوله: "هي ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا وآخرا ويؤتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، مثال ذلك ما أنشده قدامة لبعض الشعراء، وهو:

فيا عجا كيف اتفقنا فناصح وفي مطوي على الغلّ غادر

فقابل بين النصح والوفاء والغل والغدر وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة<sup>(2)</sup>. أي أن المقابلة هي ربط أول الكلام بما يوافقه ويخالفه من أجل اظهار المعنى المراد.

كذلك عرف الخطيب القزومي المقابلة في كتابه التلخيص بقوله: "هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم بما يقابل ذلك على الترتيب"<sup>(3)</sup>.

ومن خلال التعاريف السابقة يعنى بالمقابلة هي الاتيان بمعنيين أومعان ونقابلهما بمعان أخرى متوافقة.

لقد كان للمقابلة الحظ الأوفر في ديوان ابن الزقاق البلنسي، وقد عمّد إلى استخدامها من أجل اعطاء شعره جمالا وحسنا يستطيع أن يلتمس به قلوب المتلقين قبل عقولهم، ومن المقابلة في شعره قوله:

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص337.

(2) ابن رشيق، العمد، ج2، ص14.

(3) الخطيب القزويني، التلخيص، ص352.

وفيمّا قد بلوت من الليالي	عزاء أن يلازمني الخمول
دوائرها ترفع كلّ نذل	وتخفض من له مجد أثيل
كما حلت وهاد الأرض أسدّ	وحلت في بواذحها وعول
فمن وغد يلاطفه أريب	ومن قدم يصانعه نبيل

وصف ابن الزقاق في هذه الأبيات الليالي وما فعلت به من خمول، وتدعم بين تلك المتباعدات من أجل التعبير عن رؤاه بكل دقة ووضوح فنجد في البيت الثاني مقابلة بين (ترفع كل نذل) وبين (تخفض من له مجد أثيل) فيها أراد أن يظهر ظلم الليالي وغدورها بأن رفعت كل ذليل وأعلت من نشأته وحطّت كل وذا قيمة ومجد وأذلته، وقد بين في البيت الثالث نفس المعنى غير أنه سخر من أولئك الأنذال ونعتهم بالوعول ومجد أولئك الكلاب ونعتهم بالأسود، فالمقابلة كانت بين المفردات، حلت وهذا الأرض أسدّ، وبين المفردات الشطر الثاني، حلت في بواذحها وعول، وكذا استخدم المقابلة في البيت الأخير ليظهر الحقيقة المرة التي آل إليها المجتمع بأن أصبحوا يلاطفون الوغد، والنبيل يصانعه الأحق، وقد كانت المقابلة بين مفردات الشطر الأول (وغد يلاطفه أديب) ومفردات الشطر الثاني (قدم يصانعه الأحق)، حيث أعطى شاعرنا صورة واضحة للمتلقى وذلك من خلال اعتماده على تلك البنية البديعية بالمقابلة في رسم تلك اللوحة الفنية.

وينظم ابن الزقاق ويأتي بالمقابلة في شعره متغزلا في محبوبته وإظهارها في كامل صورة من الجمال والبهاء والرقّة التي أحملت عقله وسلبت فؤاده وأودت بسهامه جوانحه قائلا: (1)

ما من حشاه كحرّ مضطرم      كمن حشاه كبرد الماء مقرر

في هذا البيت مقابلة بين شطر البيت الأول (حشاه كحر مضطرم) وشرط البيت الثاني (حشاه كبرد الماء مقرر) ليظهر لنا صورة لوعة العشق التي أذابت فؤاده، على

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 181.

برودة مشاعرها تجاهه كبرودة الماء وهذا الجمع والمقابلة بين المتباعدات أعطت الصورة وضوحا وجمالا قرعَ جوهر المتلقي وأثار مشاعره.

ويقدم ابن الزقاق صورة أخرى من صورته محاولا من خلالها إظهار آلام فقد ذويه وما حل به من فراقهم وقد عمد إلى المقابلة من أجل إظهار ذلك الفرق أو تلك المفارقة بعد أن رحلوا وتركوه وحيدا ومنها قائلا: (1)

هجوذك في تلك الصفائح مانع      جفوني أن يسمولهن هجود  
فنومك من تحت التراب مسكن      ونومي من فوق التراب شريد

يظهر الشاعر عظمة ذلك الخطب الجلل الذي ألم به، فأتى ابن الزقاق بالمقابلة في البيت الثاني بكل وضوح ليخرج بها ما يختلج في نفسه من ألم وحزن وحرقة كوت فؤاده على مفقوده، فالمقابلة بين كلمات الشطر الأول في (تحت التراب مسكن) والشطر الثاني (من فوق التراب شريد)، فقد أظهر من خلالها أن النوم قد جافاه وابتعد عنه منذ أن خسرهم وناموا تحت التراب فما يظهر أنه أعطى صورة واضحة فنية من خلال استخدام هذا اللون البديعي ماثرا في المتلقي وذلك برسم الصورة وكأنه يعيشها هو.

وهكذا نجد أن ابن الزقاق قد استعمل المقابلة في شعره بجودة عالية من الدقة والبراعة والسلاسة، وذلك أنه أخرج تلك المقابلات ووظفها في شعره مما جعلت من المتلقي يتذوق النص ويعيشه بين ثناياه.

### 3.2. الجنس

يعد الجنس من أكثر الظواهر الموسيقية التي تضيف على القصيدة جمالا بديعيا، فهولا يقوم على تحويل المعنى كما يجري ذلك في المجاز، وإنما يحافظ على المعاني الأصلية للوحدات التي يجمع بينهما، فهوليس من التجوز وإنما يتعلق فيه الأمر باللفظ أولا

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص159.



وبالمعنى ثانياً ثم إن تعلقه بالمعنى لا يدخل من جهة تحويل ذلك المعنى من جهة النغمية و**Masquage** التي تحدث بسببه ولذلك عُدَّ من المحسنات اللفظية في البديع.<sup>(1)</sup> لقد تعددت مصطلحات بين الجنس والتجنيس والمجانسة، قال قوم "المجانسة" أي تشبه اللفظة باللفظة في تأليف حروفها<sup>(2)</sup>، ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أن السجلmani أعطى للجناس معاني متعددة ضمن لفظة واحدة، وأيضاً تشابه الألفاظ في تركيب حروفها وتجانسها من حيث ترتيبها.

عرفه السكاكي بقوله: "هو تشابه الكلمتين في اللفظ"<sup>(3)</sup>.

أما أبو هلال العسكري فقد عرفه بقوله: "هو أن يورد المتكلم في الكلام القصير نحو البيت من الشعر، والجزء من الرسالة أو الخطبة، كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها"<sup>(4)</sup>.

### 1.3.2. أنواع الجنس:

1.1.3.2. الجنس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وشكلها (حركات) وترتيبها.

2.1.3.2. الجنس الناقص: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة<sup>(5)</sup>.

وللجناس أهمية كبيرة تؤثر في العمل الأدبي وذلك من خلال إضفاء عليه جرساً موسيقياً يؤثر في نفس القارئ، ما يجعله يهتم بذلك العمل الأدبي.

(1) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 153، 154.

(2) أبو محمد قاسم السجلmani، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 482.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 429.

(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 33.

(5) محسن علي عطية، اللغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، ص 289.

ولقد عمد ابن الزقاق البنسي على استخدام الجنس في شعره موظفا إياه بطريقة ما تجعله يقرع في النفس فيؤثر فيها، فقد استخدمه بنوعه التام والناقص ومن ذلك قوله في مدحه: (1)

ليعلمن زمني أي منقلب	إذا لقيت بني داود يتقلب
قوم لهم شفرات من عزائمهم	حدّ السيوف المواضي عندها لقب
إذا احتبوا فالجبال الشتر راسخة	وان حبوا فالغمام الجود منسكب

يمدح ابن الزقاق أحد القادة ويمدح بني داود، وأعطى لهم أجمل الصفات، مظهرًا إياهم في أجمل الصور مستخدماً بذلك الجنس لإخراج صورته إلى المتلقي وإظهار مكانتهم، ونجد الجنس في البيت الأول بين لفظتي (منقلب، يتقلب) فقد استخدم الجنس الناقص، أما الجنس في البيت الثالث (احتبوا، احبوا) فقد استخدم الجنس الناقص فاحتبوا تعني جلسوا الأماكن المرتفعة وهذا دلالة للمدح من مكانة عالية ومرموقة وحبوا الثانية تعني أعطوا، ويزيد من شأنهم ويظهر بأنهم أصحاب جود وكرم، فبهذا أراد ابن الزقاق أن يظهر آل داود في مكانة عالية مرموقة وأنهم ذو أصالة وعراقة.

ومن الجنس قوله: (2)

وكم منحة أهدى وكم محنة عدا	وكم حاسد أردى وكم نعمة أسدى
----------------------------	-----------------------------

استخدم ابن الزقاق في هذا البيت الجنس الناقص بين لفظتي الشطر الأول (منحة) و(محنة)، والشطر الثاني بين (أردى) و(أسدى)، فمنحة الأولى بمعنى العطية والمنحة الصعوبة، وأردى بمعنى قتل وبين أسدى بمعنى أعطى، ففيها أراد أن يصف بمدوحه ويقدم صورة له معطياً إياه كل صفات الشجاعة والكرم والجود والبسالة في مواجهة الأعداء.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 136.

كما نجده قد استخدمه في مجال الغزل قائلاً في محبوبته: (1)

فقلت وأبدت مثله إذا تبسمت غنيت بهذا الدرّ عن ذاك الدر

استخدم ابن الزقاق هذا اللون البديعي في الشطر الثاني بين لفظتي (الدر) و(الدر) فالدر الأولى بمعنى الأسنان والدر الثانية تعني الأحجار الكريمة وذلك ليظهر مدى جمال محبوبته وجمال أسنانها فهي عندما تبسم لها ثغر يلعب وكأنه أحجار كريمة.

ومن الجناس في نفس مجال الغزل قائلاً: (2)

أقبلت تمشي لنا مشي الحباب ظبية تفتر عن مثل الحباب

وصف ابن الزقاق محبوبته في هذا البيت وأعطاه صفة الظبية ليبين رشاقتها وقد استخدم الجناس الناقص بين لفظة الحُباب والحَبَاب فاللفظة الأولى جاءت بمعنى الحيّة أما الثانية فهي كل ما يطفوا على الكأس من نفحات، فمشيتها كمشية الحيّة، وشبه حركتها بما يطفوا على الكأس من فقاعات.

ويواصل في إضفاء على صوره هذا اللون البديعي من أجل إيصاله صورته للمتلقى، فتأسره ومنها قوله: (3)

شهدت بأنّ الورد لو أعطى المنى تمنى من الوراد خدّاً موردا

استخدم ابن الزقاق الجناس في هذا البيت بين (الورد) و(الوراد) و(موردا) وهي كلها اشتقاق من مصدر (وردة) فالأولى بمعنى الزهرة والثانية الشخص قاطف تلك الزهرة والثالثة صفة للشخص، فمن خلالها أراد ابن الزقاق أن يعطي موصوفه كل صفة الجمال بأن استقى من الزهور المعين الذي نهل منه، في وصفه لهذا الشخص، وجمال وجنتيه حتى أن الورد تمنى أن يقطف من خديه الزهور وهذا دلالة على جماله.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 161.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 156.

والملاحظ من خلال دراسة وتحليل أشعار ابن الزقاق البنسي نجده قد نوع في استخدام الجنس في ديوانه وذلك من أجل إعطاء صوره جودة ورونق يتسلل من خلالها في ذات المتلقي فيجذب النفس، ويرسخ المعاني.

#### 4.2. التورية:

##### 1.4.2. مفهومها لغة واصطلاحا

التورية من المحسنات البديعية المعنوية، حيث عرفها ابن منظور قائلا: بأن التورية تعني السرّ ووريت الخبر إذا أخفيته وسترته، وأظهرت غيره وكأنما جعلته ورأي بحيث لا يظهر<sup>(1)</sup>.

وفي الاصطلاح التورية أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، على سبيل الحقيقة أو على سبيل الحقيقة والمجاز، أحدهما ظاهر قريب يتبادر الى الذهن وهو غير مراد والآخر بعيد فيه نوع خفاء، وهو المعنى المراد، لكن يورى عنه بالمعنى القريب ليسبق الذهن اليه ويتوهمه قبل التأمل وبعد التأمل يتنبه المتلقي فيدرك المعنى الآخر المراد.

وقال الزمخشري: "لا ترى بابا في البيا أدق ولا ألطف من التورية، ولا أنفع ولا أعون على تعاطي تأويل المشابهات في كلام الله ورسوله<sup>(2)</sup>."

فالتورية إذن هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان قريب ظاهر غير مراد وبعيد حفي هو المراد.

وهي من الفنون البديعية التي شاعت في المشرق العربي وخاصة في البيئتين الشامية والمصرية، خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، والأندلسيين تأثروا بهذه الفنون ومنها التورية خلال القرنين السابع والثامن الهجريين وهي في طور النضوج<sup>(3)</sup>.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص 389.

(2) عبد الرحمن حسن حنك الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص 373.

(3) ينظر: ابن زرقالة، الوزير الأديب أبي جعفر أحمد رائق التحلية في فائق التورية، تح محمد رضوان الداية، منشورات دار الحكمة، دمشق، سوريا، ص 07.

استخدم ابن الزقاق التورية في ديوانه حتى وإن كانت قليلة غير أنه قد عمّد إليها في الكثير من أغراضه ومن بينها وظفها في المديح قائلاً: (1)

إذا احتبوا فالجبال الشم راسخة      وإن حبوا فالغمام الجود منسكب

مدح ابن الزقاق في هذا البيت بني داوود الذين جعلهم في مكانة عالية ذو أخلاق رفيعة، من شهامة وعزة وكرامة، وقد روي عن ذلك بكلمة الجبال، التي تحمل المعنى الحقيقي المعروف وهي الجبال التي يعرفها الجميع والمعنى المجازي أو الخفي أن أولئك السادة لهم قوة وشموخ كالجبال الراسخة في مكانها.

ويواصل في استخدامها ليجعل القارئ يتذوق نصوصه قائلاً: (2)

وقام بالقهوة الصهباء ذو هيف      يكاد معطفه ينقذ بالنظر  
يطفوا عليها إذا ما شجها درر      تخالها اختلست من ثغره الخصر

التورية في البيت الأول في كلمة القهوة فقد استخدمها بمعناها الحقيقي وهي القهوة التي يتم شربها يومياً وقصد من ورائها الخمر التي يحتسونها والشيء الذي دل عليها أكدها في البيت الذي يليه في قوله: (3)

لقد سمعت الأيام بيني وبينكم      بكفّ لها نظم وأخرى لها نثر

عمد ابن الزقاق إلى استخدام التورية في هذا البيت في كلمتي نظم ونثر فالقارئ للبيت يظهر له المعنى الحقيقي والمقصود به النظم والنثر في الأدب لكن المعنى المورى قصد به القرب والبعد.

والملاحظ من خلال هذه الأبيات أن ابن الزقاق قد عمّد إلى استخدام التورية في شعره، غير أنه لم يغالي فيها وذلك لأن شعره ابتعد فيه عن التكلف وقد عمّد إلى السلاسة والجودة وإظهار صورته في قمة الجمالية، تؤثر في المتلقي وتخرجه في أجمل صورة.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 174.

(3) المصدر نفسه، ص 171.

## 5.2. التكرار

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي لاقت حظا وفيرا في الشعر قديما وحديثا، ويعد من وسائل الجمال التي يستخدمها الشاعر من أجل تجسيد أفكاره والتعبير عما يختلج في كوامنه من مشاعر وانفعالات.

وقبل التطرق إلى جمالية التكرار عند ابن الزقاق البننسي، لا بد من التحدث عن التكرار من حيث المفهومين اللغوي والاصطلاحي:

### 1.5.2. مفهومه لغة واصطلاحا

إن التكرار مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى فهو في اللغة من كرّر فجاءت في لسان العرب لابن منظور: من الكرّة والرجوع والكرّ مصدر كرّ عليه تكُرّ كرا وكرورا، وتكرارا، وكر الشيء كرره أعاده مرة بعد أخرى، والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار ويقول الجوهري: كررت الشيء تكريرا وتكرارا.

فلفظة تكرار تحمل صيغتان: تكرا وتكرير، إما من ناحية المصدر "كرر" إذا ردد وأعاد وتفعال بفتح التاء وليس بمقياس المصدر القياسي هو التكرير<sup>(1)</sup>.

أما في معجم العين "هوأيضا كرر: الحبل الغليظ وهو أيضا حبل يصعد به على النخل...والكر الرجوع عليه ومنه التكرار<sup>(2)</sup>.

وجاء في معجم الوسيط: كرر الشيء تكريرا أعاده مرة بعد أخرى، الكرّ حبل من ليف يصعد به على النخل وحبل شراع السفينة الكر: الغداة والعشي، البعث، وتجديد الخلق بعد الفناء<sup>(3)</sup>.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، م5، ص 136.

(2) الخليل الفراهيدي، معجم العين، مادة كرر، ترع الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان 1424هـ، 2002م، ص 19.

(3) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ط4، (1425هـ-2004م)، ص 782.

ويتطرق الفيروزبادي إلى البحث في معنى الجذر اللغوي للفظة الكر: في قاموس المحيط فعندما نقول كرّ عليه كرا وكرورا وتكريرا: عطف وعنه: رجع فهو كرار ومكرر بكسر الميم، وكرره تكريرا وتكرة مخلة وكرره أعاده مرة بعد مرة (1) ومنه التكرار إعادة مرة بعد أخرى.

أما في معجم التعريفات: التكرار هو عبارة عن الاتيان بشيء مرة بعد أخرى. (2) وما ظهر من خلال هذه المفاهيم من مجموع حضر من المعاجم أن مصطلح التكرار يعني الرجوع أي الرجوع والاحالة إلى ما سبق ذكره في النص وذلك من خلال تكراره مرة أخرى.

عرفت العربية في معظم نصوصها التكرار، هذه الظاهرة التي كانت بداية من العصر الجاهلي وصولا إلى عصرنا الحديث، كما شاع استعمالها في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

فالتكرار من جانبه الاصطلاحي يعرفه ابن أبي الأصبع المصري بقوله: "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد". (3) يبحث على صدر الدين في معنى التكرار يقول أن التكرار هو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التلذذ بذكر المكرر (4).

فالتكرار أو إعادة اللفظ هو شكل من أشكال التماسك المعجمي، وذلك بحدوث ترادف أو شبه وذلك من خلال تكرار لفظ أو عدة ألفاظ وهذا ما تطرق إليه الرضي في

(1) الفيروزبادي، قاموس المحيد، مادة (كر)، ص 493.

(2) الجرجاني: معجم التعريفات، نقد/ محمد الصديق المنشاوي، ص 59.

(3) ابن الأصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان الاعجاز في القرآن تح/ حنفي محمد شرف، الجمهورية المصرية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإنسانية، 585هـ-654هـ، ص 375.

(4) علي صدر الدين معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح/ شاكر مادي شكر، ج5، مطبعة عمان، ط5، 1، (1389هـ-1969م)، ص 345.

قوله: بأن التكرار هو "ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى، للتأكيد والتقرير والغالب فيما يفيد التأكيد أن يذكر بلفظين فصاعداً".<sup>(1)</sup>

وذلك الخطابي ذهب لنفس مذهب الرضي في اعتباره بأن التكرار هو شكل من أشكال الإتساق المعجمي والذي يتطلب إعادة عنصر معجمي أورد مرادف له، أو عنصراً مطلقاً، أو اسماً عاماً.<sup>(2)</sup>

فالتكرار إذا هو تكرار لفظة أو جملة وردت سابقة أكثر من مرة وذلك ضمن سياق معجمي، هذا ما ذهب إليه معظم البلاغيين والنقاد في دراساتهم لمفهوم التكرار غير أن ابن رشيق قد نحى منحى مختلف وذلك بأن التكرار لا يكون عشوائياً لهذا حدد له مواضع قائلاً: "فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه".

أما التكرار الحسن فيجب أن يكون في المواضع الآتية: "أن يكرر اسماً على جهة التشويق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب، أو على سبيل التنويه به والاشارة إليه بذكر، إذا كان في مدح أو على سبيل التقرير أو التوبيخ أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه أو على جهد الوعيد والتهديد،...".<sup>(3)</sup>

أي أن ابن رشيق يرى في التكرار عدم العشوائية بل جمالية وفنية يجب على الشاعر مراعاتها، وهذا ما ذهب إليه عدنان حين قال: "أنّ الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة اجمالاً على أنه يحقق توازناً موسيقياً فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي وتأثير في نفسه".<sup>(4)</sup>

(1) رضي الدين محمد بن الحسن الرضي الأسترادي، شرح الكافية لابن الحاجب، ص 78.

(2) حيدر فاضل عباس الفرادي، الاتساق في الصحيفة السجادية، دراسة في ضوء لسانيات النص، رسالة ماجستير، جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1435هـ، 2014م، ص 73.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 74.

(4) أحمد غالب الخرشة، ظاهرة التكرار في شعر محمد في ديوان لم يعد درج العمر أخضر أنموذجاً، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، 2015، مع 42، ص 21.



فالتكرار من خلال ما تطرق إليه البلاغيون النقاد فإنه أسلوب من الأساليب الفنية التي تقتضي بتكرار لفظة أو جملة سابقة واحالتها وضع ذلك في سياق معجمي يعبر عن خلالها الشاعر عن مكوناته وما يختلج في جوفه. قد لاقت ظاهرة التكرار حظها لدى العديد من الشعراء والشاعر ابن الزقاق من بين الذين تناولوا هذه الظاهرة في عدة قصائد.

## 2.5.2. تكرار الألفاظ

يعد تكرار الألفاظ من أهم الأساليب التي تعبر عما يختلج في النفس بل هو ذلك الأسلوب الذي يكتشف من خلاله ما يدور في أعماق الشاعر، كما أنه يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وذلك لأنه مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون مقصوداً إليه لأسباب فنية.<sup>(1)</sup>

فاللفظ المكرر مصدر الثورة وهدفه الاثارة حبا أو بغضا، في أي غرض من أغراض الكلام والتكرار مرتبط بقانون الرد من قوانين تداعي المعاني، ولذا يعد وسيلة تربوية من وسائل التقرير، ويرجع التكرار إلى أنه يزيد الشيء المكرر تميزاً من غيره فالأقوال والأحكام التي تتوافر في سمعي تكون أكثر وروداً على لساني أو من خلال تفكيري من الأقوال والأحكام العابرة.<sup>(2)</sup>

ومنها نجد أن ظاهرة تكرار الألفاظ قد شغلت حيزاً واسعاً عند ابن الزقاق البننسي، من خلال تكراره لبعض الألفاظ بشكل جلي لافت للنظر، حيث تكررت لفظة الدمع في معظم أشعاره، ففي الأداة التي عبر بها عما يختلج في صدره من أنات وحزن تجاه هذا المصاب الذي ألم به قائلاً:<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص 239.

(2) السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ص 137، 138.

(3) ابن الزقاق، الديوان، ص 152.

أَعَاوِدُ مِنْهَا كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ	مَضَاجِعَ أَمَّا النُّومُ فِيهَا فَسَرَمَدُ
يَجُودُ عَلَيْهَا الْغَيْثُ سَحًّا وَوَابِلًا	وَهَطْلًا وَلَكِنْ دَمْعُ عَيْنِي أَجُودُ
عَلَى حَسَنِ أَفْنِي دَمُوعِي حَسْرَةً	وَمِنْ بَعْضِ مَا أَفْنِي الْعَزَا وَالتَّجَلُّدُ
سَأُبْكِيهِ مَا حَجَّ الْحَجِيجُ وَمَا دَعَا	هَدِيلاً عَلَى الْأَيْكِ الْحَمَامُ الْمَغْرَدُ
يَقُولُونَ عَاثَتْ فِي أَخِيكَ يَدُ الْبَلَى	فَوَا حَرَّ قَلْبِي مِنْ أَسَى يَتَجَبَّدُ

كرّر ابن الزقاق لفظة "الدمع" التي صورت أحزان الشاعر وآلامه تجاه فقدانه لأخيه، وقد كررها ليبيّن مدى حزنه بسببه وشدة تألمه وجزعه لموت أخيه، ليوصل المتلقي ما أثار هذا المصاب للميت عن الحزن حتى أن دمعته ينسكب من شدة هذا المصاب.

وابن الزقاق لم يتوقف عند أخيه والذي أخذه منه في ريعان شبابه وحرمه منه كذا ناقمته المنية وأخذت زوجته فيقول: (1)

لمغناك سَحَّ المزنُ أدمعَ باكٍ      ورجعتِ الوراقُ أنةً شاكٍ

وواصل ابن الزقاق في دموعه وأحزانه حتى أنه من شدة حزنه وآلامه فإن المزن شاركتها إياها، فهي آلام الحزن بالفقدان الكلي إلى آلام الفقدان الجزئي من شوق وحنين لذكرياته معها فيقول: (2)

ذرني وعينيك أسألهما	بأي ذنب قتل الوامقُ
تالله ما أملك نجواي يا	مملوكُ والدمعُ به ناطق
أنى لمثلي فيك كتم الهوى	والدمعُ سكَبُ والحشا خافق

في هذه الأبيات يبوح ابن الزقاق بمشاعر الهوى التي لم يستطع أن يكتمها وذلك بسبب دموعه المنسكبة التي فضحت أمره مهما حاول أن يخفيه.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 152.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

استخدم ابن الزقاق في قصائد أخرى مجموعة من الألفاظ المتكررة في قصيدة واحدة، في ممدوحه، حيث يقول: (1)

ماءٌ له جثَّتْ الفوارسِ جَدْوَةٌ	نارٌ لها قممُ الأعادي عِرفج
يَحْنِيهِ طَوْلُ ضِرَابِهِ هَامَ الْعِدا	حتى يُرَى بيديه منه صَوْلَجُ
لله منه حسامٌ مُلْكٍ مُرْتَدٍ	بحسامٍ هندی والوغي تَتَوَهَّجُ
يَسْبِيهِ طَرْفُ السَّنانِ وأَجْرَدُ	طَرْفٌ ولا يسببه طَرْفٌ أَدْعَجُ
والبيضُ تُذْهِلُهُ عن البيضِ الدُّمى	حتى لقد حَسَدَ القِرابِ الدُّمَلَجُ
يَشْجُوهُ مُعْتَرِكُ الْأَسودِ صَبَابَةٌ	مهما شَجا الركبَ الكثيبُ وَمَنْعِجُ
فَيَعُوجُ من شَغَفٍ عليه كَلَمًا	عاجوا على مَغْنَى الخليطِ وَعَرَجوا
يا من تَفَرَّعَ من ذَوَابَةِ حميرٍ	وبحميرٍ نَشُرُ العُلا المتأرج
لله أنت إذا الفوارسُ أَجَمَتِ	واندقَّ في الثَّغْرِ الوشيحُ الأعوج
والسابغاتُ على الكِماءِ كأنها	عُدران ماءٍ بالنسيم تُدَرِّجُ
والبيضُ تَبَسُّمُ والجيادُ عوابسُ	والسُّمُرُ بالعَلَقِ المُمَارِ تَضَرَّجُ

كرّر ابن الزقاق الألفاظ تداولاً بين أسماء وأفعال وذلك من أجل الكشف عن غرض القصيدة، التي جاءت من أجل فقد كرر لفظة (الحسام) مرتين وكذا لفظة (الطرف) ثلاث مرات، كما تكرّرت ألفاظ أخرى مثل (البيض و يعرج و الفوارس و الماء)، فما يظهر أن التكرار لتلك الألفاظ أدى إلى توضيح وإعطاء معنى دقيق لمشاعر الشاعر وأحاسيسه وإعطائه تلك الصورة الجلية لما يريد أن يوجهه للمتلقي وذلك من الإشادة بخصال ممدوحه بذكر دياره (حمير)، وقد استعمل تلك الألفاظ الدالة على العلاقة الوثيقة بينه وبين ممدوحه من أجل أن يؤكد صدق رؤاه، كما أسهم هذا التكرار في ترابط الأبيات.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 119، 120.

### 3.5.2. تكرار الأساليب والأدوات

لقد تعددت الأساليب والأدوات التي استخدمها ابن الزقاق في شعره وذلك بذكر جميع الأغراض الشعرية ومن بينها أسلوب الاستفهام والنداء، فيقول مستخدماً أسلوب النداء: (1)

ألا يا واقفاً بي عند قبري	سل الأجداث عن صرف الليالي
وعن حالي فإن عَيِّتَ جواباً	فعبرتها تجيب عن السؤال
لئن شمت العدو بنا فمهلاً	سينقل للصفائح كانتقالي
وأَيَّ شماتة في ترك دنيا	لذي أمل رأى عنها ارتحالي
وكنْتُ أقيم بين الناس فيها	فسرْتُ إلى المهيمَن ذي الجلال

ابتدأ ابن الزقاق قصيدته بنداء الواقف على قبره بعد موته مستخدماً أداة النداء (يا) وذلك من أجل اظهار رؤاه للموت، لهذا نادى الواقفين على قبره وذلك من أجل أخذ العبرة منهم، لأنه بعد أن كان بينهم أصبح مجرد ذكرى تُزار تحت التراب، فهو ناظم على الشامتين ويطلب منهم الكف عن الشماتة.

غير أن تكرار أسلوب النداء لم يكن المكرر الأوحد بل عبر كذلك عن أفكاره بأسلوب الاستفهام، يقول راثياً: (2)

بأيّ نعيّ صبحتنا الركائب	وفي أيّ علقٍ حاربتنا النوائبُ
أحقاً فتى الفتیان سلم للردى	وأسلمه جيرانه والأقاربُ

كرر ابن الزقاق في هذين البيتين أسلوب الاستفهام بـاي نعي، أي علق، أحقا، فكثرة هذا التكرار ليدل على ما للمصاب من وقع وأثر لأنه عالماً بوفاته غي رأن استفهامه خرج عن معناه الحقيقي، من أجل اظهار تفجعه على المتوفى.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 247.

(2) المصدر نفسه، ص 106.

ويقول في قصيدة أخرى: (1)

هل لَعِبَتْ بِالْعَرَصَاتِ الصَّبَا	فمَحَّ مِنْهَا لِلصَّبَا مَلْعَب
أمرضها سقياك إذ جدتها	كم غَصَّ ظَمَانٌ بما يشربُ
يا مَنْ شكى من زمنٍ قسوة	أين السُّرى والعيسُ والسَّبَسْبُ
أفلح من خاض بحار الدجى	وصهوةُ العزِّ له مركبُ
أليس في الابداء مندوحة	إن ضاق يوماً بالفتى مذهبُ

طرح العديد من الأسئلة في هذه الأبيات وذلك من أجل التحليق بنا لترسيخ الصورة التي يريد أن يشاركنا إياها.

ويقول في قصيدة غزلية: (2)

وَأَنسَى زَارَتْ مَعَ اللَّيْلِ مَضْجَعِي	فَعَانَقْتُ غُصْنُ الْبَانِ مِنْهَا إِلَى الْفَجْرِ
أَسْأَلُهَا أَيْنَ الْوَشَاحُ وَقَدْ غَدَتْ	مُعْطَلَّةً مِنْهُ مُعْطَرَةً النُّشْرُ

بيّن في هذين البيتين تلك الصورة الحوارية التي دارت بينه وبين حبيبته التي تزوره في جنح الليل ويتبادل معها أطراف الحديث.

و من الأدوات التي يكررها ابن الزقاق "كم الخبرية": (3)

أَبَتْ كَفُّهُ إِلَّا السَّمَاحَةَ وَالنَّدَى	وَهَمَّتْهُ إِلَّا الْمَكَارِمَ وَالْمَجْدَا
وَكَمْ مِخْنَةٍ أَهْدَى وَكَمْ مِخْنَةٍ عَدَا	وَكَمْ حَاسِدٍ أَرْدَى وَكَمْ نِعْمَةٍ أَسْدَى

في هذين البيتين يحاول ابن الزقاق من خلال تكراره "لكم" أربع مرات أن يظهر مدى إعجابه بممدوحه وإيصال صورته والاشادة بخصاله والفخر به.

#### 4.5.2. تكرار بعض الظواهر

تكرار ظاهرة العزوف عن الطلب والتكسب في شعره.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص245.

(3) المصدر نفسه، ص136.

لم يشغل شعر المدح حيزاً في شعر ابن الزقاق لأنه كان ناقماً على شعر التكسب ويرى نفسه أعز من ذلك وأن زواله ما زاوله إلا مجبراً.

لقد تكررت هذه المعاني في شعره ومن بينها ما قاله في مدح بني عبد العزيز: (1)

هذي القصائد قد أنتك برودها	موشية وقريحتي صنعاء
فإليك منها شرداً تصطادها	بالعز لا بالنائل الكرماء
ترجو نصيباً من علاك وما لها	فيما ترجيه العفاة رجاء
ولا تترجي بالشعر خلة واهب	ولي مهجة لا تستمال بنائل
بعيدة شأوالهم ترغب في العلا	وكسب المساعي الغر لا في الرغائب
تساوى لديها القل والكثرة عدة	تخال البحار الخضر زرق المذائب
وألبستها عز القناعة إنه	رداء حمته همتي كل سالب

في هذه الأبيات يظهر شخص ابن الزقاق في ترفعه عن التكسب في شعره وعزائه في ذلك زهده في الدنيا ونيل الآخرة.

تكرار ظاهرة التغزل بالغلman:

هذه الظاهرة هي ظاهرة أخرى لافتة في شعر ابن الزقاق البنسي، وذلك بالتغزل

بالفلمان قائلاً: (2)

وأحوى رمى عن قسي الحور	سهماً يفوقهن النظر
يقولون وجنته قسمت	فرسم محاسنه قد دثر
وما شق وجنته عابث	ولكنها آية للبشر
جلاها لنا الله كيما نرى	بها كيف كان انشقاق القمر

هذه الظاهرة اللافتة في شعره بالتغزل بالغلman وذلك بالسير على منوال سابقه وذلك

لارتباطه الوثيق بالساقى ومجالس الخمر واللهو.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص 247.

(2) المصدر نفسه، ص 136.

## 5.5.2. ظاهرة تكرار ذكر الأسماء

لقد كان تكرار الأسماء في شعره لغة رمزية لا صلة لها بواقع حياته، غير أن استخدامها لإكمال الوعي ومستلزمات الصورة التي يريد رسمها وهذه الظاهرة قد غلبت في شعر الغزل يقول: (1)

ألا يا صاحبي استروحاها      شاميةً فمن أهوى شامي  
عسى نفسُ النعamy بعد      يبشر من سليمى بالسلام

ويقول كذلك: (2)

فله من سُدَى ليالٍ سعيدةً      أرتي بياض الوصلِ وهي حوالكُ

وقوله بهند: (3)

ما لهندٍ تكفكفُ الدمع حزناً      وشفاءُ الحزين في راحتيها

وقوله بزینب: (4)

ناشدتك الله نسيم الصبا      أين استقرت بعدنا زينبُ

غير أن ابن الزقاق لم يكن تكرار الأسماء له معناه في شعره فقط بل كذلك تكرار الأماكن والمدن وذلك للارتباط الوثيق بها وعاطفة الحنين والشوق لها. وما ظهر من خلال شعره أن ابن الزقاق قد اهتم بالتكرار، وذلك من أجل عرض رؤاه ولهذا قد شكلت جزءاً من أجزاء النص وبنائه.

(1) ابن الزقاق، الديوان، ص254.

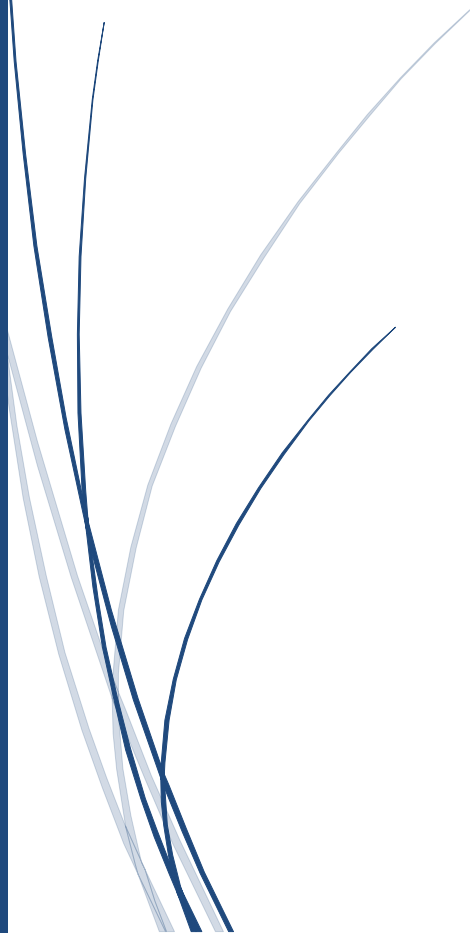
(2) المصدر نفسه، ص224.

(3) المصدر نفسه، ص281.

(4) المصدر نفسه، ص80.



# الخاتمة





بعد هذه الجولة الماتعة في رحاب أشعار ابن الزقاق البلنسي، حري بنا التوقف ورصد أهم النتائج التي توصلنا إليها والتي نوجزها فيما يأتي:

عاش ابن الزقاق البلنسي في فترتين بين الموحدين والمرابطين، وقد تزامنت حياته بحقبة مأساوية من حرق الأندلس، وقد اختلف في تاريخ مولده ف قيل: 469 هـ أو 491 هـ أو 487 هـ، أما وفاته فكانت ما بين سنتي 528 هـ و 530 هـ في مدينة بلنسية في جزيرة سمر في جزيرة سمر. وقيل سمي بابن الزقاق نسبة إلى مسكنه ببلنسية، ومنهم من أرجعه إلى زواجه من شرق الأندلس.

كان ابن الزقاق مرتفعا بالأدب والعلم الذي أخذه من شيخه السيد البطليوسي، لهذا نجده أديبا وشاعرا، كما كان محل إطراء وإعجاب العديد من النقاد والمؤرخين، وقد كانت طبيعة الأندلس المعين الذي نهل منه شاعرنا ومن الشعراء الذين فاخرت بهم الأندلس شعراء العراق.

إذا اتجهنا صوب الأغراض الشعرية التي وظفها في ديوانه، فالملاحظ أنه نظم في جل الأغراض الشعرية وهذا ما جار فيه الشعراء الجاهليين، غير أن الغرض الذي كان سائدا في شعره هو الوصف الذي كان ملائما لبيئة الشاعر؛ لأن طبيعة الأندلس كانت الملهم للشعراء، لهذا نجده عمد إلى التغني بها وبجمالها وفصل في وصف عناصرها. من الوصف يأتي المديح الذي انطلق فيه من مقدمات غزلية وصولا إلى ممدوحيه من محبوبة، وأمراء، وخلفاء، وقد اعتمد في أسلوبه على سابقه، كما كان للبيئة الأندلسية طابعها المميز وأثرها البالغ في رسم شعره.

جمع ابن الزقاق في غرض الغزل بين الصورتين المادية والمعنوية، وقد نظم من الغرض الجديد الذي ساد في تلك الفترة وهو التغزل بالذكر.

بيّن الشاعر كذلك ما أَلَمَّ به من مصائب وحزن على مفقودي، ولم يجد إلا الرثاء المناط الذي يفرغ فيه أحزانه وآلامه، وقد عمد إلى نوعين من المراثي تعلق الأول برثاء أقربائه، أما الثاني فكان حول رجالات عصره.

إنطلاقاً من الواقع المعيش الذي يحياه ابن الزقاق انطلق في هجائه للقادة والقضاة المجحفين في حق الشعب، ليزهد بعد ذلك في الدنيا، ويبتعد عن ملذاتها لأنه أدرك ببصيرته أن الدار الآخرة هي الأبقى.

أما من الناحية الفنية فقد لمسنا في شاعرنا البراعة والتمكن من تشكيل صوره الشعرية والفنية، فوجدنا أنه استمدَّ موضوعات صوره التشبيهية والإستعارية والكنائية من البيئة المحيطة به، فكانت تلك الروابي والحدائق الملهم والمعين الذي وظّفه في صوره. إن الملاحظ من خلال دراستنا وتحليلنا للقصائد موضوع البحث أنها مغلفة بأضرب من الرموز والتناصات، كما أنه لم يعط للقارئ المعنى ببسر، لذا عليه أن يستجمع قدراته وذكائه في فك كثير من الخبايا والخفايا.

تنوعت أساليب الديوان، كما غنيت بالحقول الدلالية، كما استعمل ابن الزقاق لغة سليمة وجيدة وقوية، وإن دلّ هذا الأمر على شيء فعلى حسن تكوينه العلمي والأدبي. أما بالنسبة للإيقاع الشعري فالملاحظ أن ديوانه قد حفل بالإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ولم يحد فيهما عن سابقه في استعماله للموسيقى، فقد نظم في جلّ البحور الشعرية، وكانت الغلبة لبحر الطويل الذي يتماشى مع ما يختلج في نفسه لأنه ملائم للنفس الطويل، كما عمد إلى البحور القصيرة، وكل هذا التنوع ناجم عن التغيرات النفسية الطارئة على نفسه. كما نوع في قوافيه وحروفها، وغني شعره بالمحسنات البديعية لفظية كانت أم معنوية، وإعطاء شعره ذلك الجرس الموسيقي المؤثر في المتلقي.

وأخيراً أسأل الله التوفيق والسداد، إنه نعم المولى ونعم النصير.



قائمة المصادر

والمراجع



أولاً: القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ثانياً: المصادر

1. أبو اسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله ابن خفاجة، حياة الشاعر الأندلسي، تح/ السيد مصطفى غازي، دار النشر، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1960.
2. أحمد بن حسين البيهقي، الزهد الكبير، دار القلم، الكويت، ط 2، 1405 هـ، 983.
3. أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، المقرئ، نفح الطيب، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان.
4. ابن الأصبغ المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان الإعجاز في القرآن الكريم، تح/ حنفي محمد الشريف، الجمهورية المصرية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإنسانية، 585هـ، 654هـ.
5. أبو بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ، 1983م.
6. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط12، 1987.
7. التنوخي، القوافي، تح/ عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.
8. أبو جعفر أحمد بن زرقالة، رائق التحلية في فائق التورية، تح/ محمد رضوان الداية، منشورات دار الحكمة، دمشق، سوريا.
9. أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي بن سعيد، المقتطف من أزاهر الطرف، تقديم سيد حنفي حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)
10. أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة، المخصص، الشعر 19، دار الكتب العلمية، لبنان.

11. أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح/عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
12. أبو حيان التوحيدي، المقاسات، تح/توفيق حسن، دار الأوان، بيروت، ط2، (د. ت).
13. الحسن بن هانيء أبو نواس، الديوان، شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1998.
14. أبو الحسن محمد بن محمد حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرفية، تونس، (د. ط)، 1966.
15. أبو الحسن سعيد مسيدة الأخفش، كتاب القوافي، تح/راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، لبنان، ط1، 1974.
16. حميدان الحجاجي، حياة الشاعر الأندلسي بن خفاجة وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. ت).
17. أبو الخطاب عمر بن الحسن الكلبي بن دحية، المطرب في أشعار أهل المغرب، تح/مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر الخرطوم، القاهرة، (د. ط)، 1954.
18. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح/حسن عبد الله الحشاني، مكتبة الخانجي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، مصر، (د. ت).
19. ابن خفاجة، الديوان، تح/أحمد زكرياء، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1910.
20. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
21. الخوارزمي، منهاج العلوم، تح/عثمان خليل، ط1، 1930.
22. ابن الزقاق، الديوان، تح/محمد عفيفي الديراني، تقديم وشرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع (د. ط)، 1924.

23. سعد الدين التفتازاني، شرح التلويح على التوضيح، مكتبة صبيح، مصر، ج1، (د. ط)، (د. ت).
24. سلامة بدر الدين أبي عبد الله محمد بن جمال الدين بن عبد الله الأندلسي، المصباح في علم المعاني والبيان والبدیع، المطبعة الخيرية إدارة السيد محمد عبد الخشاب، ط1، 1402هـ.
25. أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج3، تح/ طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد، المكتبة العلمية، بيروت، 1933هـ، 1979م.
26. أبو علي الحسين عبد الله ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تح/ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، (د. ط)، 1953.
27. شمس الدين التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح/ الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1415هـ، 1994م.
28. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
29. أبو عبيدة المثنى، مجاز القرآن، ج1، تح محمد فؤاد، طبعة مكتبة الخازجي، مصر، (د. ط)، (د. ت).
30. أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، مكتبة الخانجي، (د، ط)، 2006.
31. عز الدين أبو الحسن علي الشيباني الجزري بن الأثير، المثل السائر، ج2، تح/ أحمد الحوني وبدوي طبانة، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1960.
32. أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، تح/ أحمد نجد، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1970.
33. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح/ محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ، 2001م.

34. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ط3، 1329هـ، 1976م.
35. أبو عبد الله أحمد بن محمد المراكشي، المغرب في حلى المغرب، تح / خليل منصور، دار الكتب العلمية، ج3، بيروت، (د. ط)، 1997.
36. أبو عبد الله محمد بن محمد عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي، الذيل والتكملة، تح / إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1973.
37. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، تح / عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.
38. عبد القاهر الجرجاني، الجمل، تح/علي حيدر، دار العلم، دمشق، سورية، 1972م.
39. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح/ محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط3، 1431هـ، 1992م.
40. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل، مكتبة المعارف للنشر، ج2، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
41. عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح/ مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط6، 1985.
42. عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، شر/ صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، ط1، (د. ت).
43. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تح/علي النجار، عالم الكتب، ج1، القاهرة، ط1، 2006.
44. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في علم العربيّة، دار الجيل، بيروت، ط2، (د. ت).
45. قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
46. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1949.

47. أبو منصور الثعالبي، تسمية في محاسن أهل العصر، (د. ط)، (د. ت)، دمشق.
48. أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تح/أحمد محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر.
49. محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والنديل عليها، تح/ إحسان عباس، دار صادر، مج3، بيروت، (د. ت)، 1974.
50. محمد عبد الله عنان، تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، المركز القومي للترجمة، (د. ط)، (د. ت).
51. أبو محمد القاسم السجلماسي أبو محمد، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح/ علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، (د. ط)، 1980.
52. الموصلي بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح/ محمود محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ببيروت، لبنان، (د. ط)، 1995.
53. محمد عبد الله عنان، تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، المركز القومي للترجمة، (د. ط)، (د. ت).
54. نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جواهر الكنز، تح/ محمد زغلول سلام، الناشر للمعارف، الإسكندرية، 2009.
55. نور الدين أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد، المقتطف من أزاهر الطرف، تقديم سيد حنفي حسين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
56. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح/ محمد الأمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط1، 1320هـ.
57. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح/ محمد الأمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط1، 1320.
58. يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح/ عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، (د. ت).



59. يوسف عيسى، حسان بن ثابت حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

60. ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن خلدون المغربي، ج1، تح/ عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1425هـ-2004م.

### ثالثاً: المراجع

#### 1/ العربية:

61. أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1985.

62. أحمد الزاوي، ومحمود محمد، المكتبة العلمية، بيروت، 1399، 1979.

63. إحسان عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997.

64. أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).

65. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط1/1924، ط2/1998، سوسة، تونس.

66. ابتسام أحمد، الأسس الجمالية البلاغية في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418هـ-1997م.

67. ابراهيم الدلاهمة، الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير جامعة اليرموك، اربد، الأردن، (د. ط)، 2001.

68. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، 1952.

69. أبو زيد ابراهيم، الصورة الفنية في شعر دعل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983.

70. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط10، (د. ت).

71. أحمد بوخافة، فن المديح وتطوره في الشعر العربي، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1962.
72. أحمد سليمان أحمد، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، تونس، (د. ط)، 1983.
73. أحمد عزوز، جذور نظرية الحقول الدلالية في التراث اللغوي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 85، دمشق.
74. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995.
75. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
76. أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في السفر العربي الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.
77. أحمد محمد عليان، كثير عزّة عصره-حياته-شعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت).
78. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، (د. ت).
79. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، (د. ب)، ط1، 2010م.
80. أحمد مطلوب، أساليب البلاغة، وكالات المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.
81. آزاد محمد الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصر الخلافة والطوائف، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1434هـ، 2013م.
82. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، أيلول، سبتمبر، ط1، 1992.
83. أميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ -1991م.

84. أنس داود، الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د. ط)، 1975.
85. إيمان أحمد اسماعيل، البنية الفنية في نقائض جرير والفرزدق، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2017.
86. أحمد بن اسماعيل بن الأثير الحلبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 2009.
87. بدوي طبانة، البيان العربي، دراسة تاريخية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1377هـ-1958م.
88. برونيب حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، عمان، ط1، 1999.
89. بسيوني عبد الفتاح، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل علم البيان: دار المعارف الثقافية، الاحساء، المغرب، ط2، 1998.
90. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1119هـ.
91. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
92. جميل حميدان، التناص وإنتاج المعنى.
93. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط12، 1987.
94. حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، مج11، ع2، غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، (د. ط)، 2009.
95. حسن نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط2002.

96. حمزة حمادة، الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، مطبعة مزوار، الجزائر، (د. ط)، 2009.
97. خالد سليمان مصطفى، الجذوع والأنساق، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2008.
98. خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ، 1977م.
99. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، (د. ت).
100. زايد عبد الرزاق أبو زيد، علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د. ت)، 1978.
101. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط2، 1993.
102. ساسي سايمو عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبو نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات، للنشر والتوزيع، ط1، 1982.
103. سعد بوفلاقة، الشعر النسوي الأندلسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د. ط)، 1995.
104. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1404هـ، 1984م.
105. سليم الشهيد المعمار، البناء الفني للشعر العربي، نيسان، (د. ط)، 1423هـ، 2002.
106. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1993.
107. السيد عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة.
108. سيمح أبو مغلي، مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، ط3.

109. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية أصدقاء الكتاب القاهرة، ط3، 1998م. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار مكتبة المعارف، (د. ط)، 2008.
110. صلاح رزق، المعلقة العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، 2009، القاهرة، مصر.
111. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المركز المصري، القاهرة، (د. ط)، 1998.
112. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، (د. ط)، (د. ت)
113. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
114. عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، دار القلم، دار الشامية، دمشق، بيروت، ط1، 1416هـ - 1992م.
115. عبد الرحمن الوجيه، الإيقاع في الشعر العربي، دار حصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989، دمشق، برامكة، ص 80.
116. عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، النزهة الجديدة، القاهرة، ط1، 2003.
117. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في الشعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
118. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، 2001م.
119. عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1412هـ - 1992م.

120. محمد عيسى عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، مطبعة الاستقامة، (د. ت)، (د. ط).
121. عبد العظيم قناوي، الوصف في الشعر العربي، مطبعة باجي الحلبي، مصر، ط1، 1949.
122. عبد الفتاح صالح، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971.
123. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ط)، 1988.
124. فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2010م.
125. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
126. عبد اللطيف شريفي وزبير دارتي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، لبنان، (د. ط)، 2008.
127. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1993.
128. عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط6، 1985م.
129. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع أريد، الاردن، ط1، 2013.
130. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، منشورات جامعه البعث، سوريا، (د. ت).
131. مجموعة من الباحثين علم العروض والقافية الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، (د. ط)، 2005.

132. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وقفات نقدية، ج3، مجمع اللغة العربية، دمشق، 73، 1998.
133. علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2003.
134. علي صدر الدين معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح/ شاكر مادي شكر، مطبعة عمان، ط1، ج5، (1389هـ - 1969م).
135. علي طبل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطوراتها، دار الأندلس بيروت، ط1، 1981.
136. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة البحث الحديثة، (91)، 1975.
137. علي عماد الخطيب، الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار هومة للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، (د. ط)، 2006.
138. عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية منشورات جامعة قاريوس بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
139. العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر القاهرة، (د. ط)، 1951م.
140. علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
141. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعرية، دار القدس العربي، ط3، 2009.
142. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ط3، 1329هـ - 1976م.
143. عبد العزيز عتيق، حكم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة العلمية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

144. عبد الله عنان، عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1964.
145. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، النشر والتوزيع والطباعة، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1427هـ، 2001م.
146. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 1407هـ، 1987م، بيروت، لبنان.
147. عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس هجري، مؤسسة الرسالة، (د. ط)، 1404هـ.
148. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية وعلم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
149. غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي-قضاياه وأغراضه وأعلامه وفنونه، دار الارشاد، حمص، مكتبة الايمان، دمشق، ط1، 1412هـ-1992م.
150. غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.
151. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007.
152. فؤاد زكرياء، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، (د. ط)، (د. ت).
153. فوزي عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.
154. كراد موسى، شعرية المقدمة الطللية عند عيسى كمال أبو ديب في الشعرية العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
155. كريت رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجاً، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، (د. ط)، (د. ت).



156. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، 1989، بيروت.
157. كمال خلايلي، جمهرة روائع الغزل في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1995.
158. مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية ومقارنة وعرض المنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، دار الفكر للطباعة، النهضة، ط8، 1989.
159. محسن علي عطية، اللغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، ص288، دار المنهاج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د. ط)، 2008م.
160. محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة ميدان الأبرار، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
161. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ، 1992م.
162. مصطفى صادق الرافعي، كتاب تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي الناشر، ط2، 1394هـ، 1974م.
163. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971م.
164. محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، دار العودة، بيروت، 1997، (د. ط)
165. محمد حسين، الهجاؤون في الجاهلية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، (د. ت).
166. محمد زغلول سلام، جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة لنجم الدين محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فارون شوشة أبو سنة وحسن طبل ورفعت سلامة، دار العلم للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

167. محمد سراج الدين، الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
168. محمد سراج الدين، المديح في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
169. محمد شكر قاسم، الرتبة الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010.
170. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع مصر، ط1، 2008.
171. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح في علم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ، 1991م.
172. محمد علي رزق الخفاجي، علم الفصاحة العربية، وما بعدها نقلا عن د. صلاح يوسف عبد القادر في العروض والإيقاع الشعري.
173. محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ، 1998م.
174. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1973.
175. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، (د ط)، 1997.
176. محمد فوزي مصطفى، جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2012.
177. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
178. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط2، 1992.

179. محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، (د. ت).
180. محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
181. محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1416 هـ، 1992 م، (د. ط).
182. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ج1، 1983م.
183. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة نعمان، 1390هـ، 1970م.
184. مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس هجري، مؤسسة الرسالة، 1404هـ.
185. ممدوح عبد الرحمن، المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د. ط)، 1994.
186. منصور عبد الجليل، علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، ديوان مطبوعات الجامعة، 2010.
187. منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي الكناية، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د. ط)، 2002.
188. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، 1981، بيروت، لبنان.
189. ناصر الدوكالي، جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر، ط1، 1997.
190. ناصيف اليازجي، العُرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

191. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، 2010.
192. نوفل سيد، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر، (د. ط)، 1945، القاهرة.
193. الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995.
194. هلال جهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.
195. ياسمين الأيوبي، أفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، دار جرس، طرابلس، لبنان، (د. ط)، 1995.
- المعاجم الأجنبية:
196. جوليا كريستيفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.
197. حجاجي حمدان، حياة الشاعر الأندلسي ابن خفاجة وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. ت).
198. رونييه ويلك، وأوسطن واين، نظرية الأدب، تر/ محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
199. فرانسو مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر/ محمد الولي، وعائشة جرير، إفريقيا الشرق للنشر، (د. ط)، 2003.
200. سلدن رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر/ جابر عصفور، مطبعة مصر، القاهرة، مصر، 1945 (د. ط).
201. هوميروس، الياذة، تر/ سليمان السبتاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).

رابعاً: المعاجم والقواميس

202. بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، تح/ أحمد عبد الغفور عطا، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1398هـ، 1979م.
203. أبو بكر عبد القادر الرازي، مخ أحمد بن فارس بن زكريا ابن فارس أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د. ط)، (د. ت).
204. تاج الصحاح، المطبعة الكلية، القاهرة، ط1، 1329هـ، فصل الصاد، باب الرءاء.
205. الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح /أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1399 هـ -1979 م.
206. أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون دار الفكر، ج1، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
207. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان 1424هـ، 2002م.
208. أبو طاهر مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، (د. ط)، 2008.
209. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، ج1، بيروت، لبنان.
210. موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، ج1، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
211. حمد مرتضى بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1.
212. رضي الدين محمد بن الحسن الرضي، شرح الكافية لابن الحاجب، تح/ يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قريوس، ط1، 1998.

213. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، ط4، 1990.

214. مجموعة من الباحثين، مجمع اللغة العربية، مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ط4، المكتبة العلمية، (1425هـ-2004م).

215. محمد الزبيدي، تاج العروس، تح/ عبد المجيد قطامس، الكويت، ج39، ط1، 2001.

#### خامسا: المجلات

216. مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 15، دمشق، (د. ط)، (د. ت).

217. مجلة جامعة الأزهر، مج11، ع2، غزة سلسلة العلوم الإنسانية، (د. ط)، 2009.

#### سادسا: الرسائل الجامعية

218. أحمد غالب الخرشنة، ظاهرة التكرار في شعر محمد في ديوان لم يعد درج العمر أخضر أنموذجا دراسات علوم الإنسانية والاجتماعية.

219. أحمد بن لخضر فورار، الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية، دراسة موضوعية فنية، مطبعة جامعة محمد خيضر بسكرة، ط1، 2013.

220. حيدر فاضل عباس الفرادي، الاتساق في الصحيفة السجادية، دراسة في ضوء لسانيات النص، شهادة ماجستير، جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1435هـ 2014م.

221. حامد حسن، ابن الزقاق والمدرسة البنفسية في وصف الطبيعة خلال القرن السادس الهجري، تحت إشراف الدكتور عمر موسى، لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، جامعة دمشق، 1986م.

222. رحمانى ليلى، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس، رسالة مقدمة للشهادة الدكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، 1436، 2015. بن عبد الرحمن سهام، شعر ابن عمار

- الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية، تحت اشراف فورار امحمد بن لخضر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1429-1430، 2008-2009.
223. عمار شلواي، درسيات أبي العلاء المعري دراسة دلالية، الألفاظ الخاصة بالإنسان وحياته الاجتماعية والاقتصادية، رسالة ماجستير، مخطوط المعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1990.
224. عودة خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة القاهرة، مصر، 1998.
225. عبد الله بن علي بن ثقفان، المقومات الفنية للقصيد الأندلسية، خلال القرن الرابع والخامس الهجريين، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، السعودية، رياض، 1422هـ، 2001م، (د. ط.).
226. فالح خليل راشد، الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، 1985.
227. نعيمة محمد عبد اللطيف، فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي، رسالة ماجستير، 1409 هـ -1989م.



فہرس

الموضوعات



الصفحة	العنوان
أ-ج	مقدمة
	<b>مدخل: عصر الشعار</b>
6	1. الحياة السياسية
9	2. الحياة الاجتماعية ومظاهرها في عهد الدولة المرابطية
12	3. الحياة الاجتماعية في بلنسية أيام العهد المرابطي
13	4. الحياة الثقافية والأدبية في عهد المرابطين
14	1.4. الحركة الشعرية في عهد المرابطين
17	4.2. الحركة النثرية
	<b>الفصل الأول: البناء الموضوعي في ديوان ابن الزقاق البنسي</b>
22	1. سيرة ابن الزقاق البنسي
22	1.1. اسمه ولقبه
23	2.1. مولده ووفاته
23	3.1. نسبه
24	4.1. شخصيته وشعره
26	2. الموضوعات الشعرية في ديوان ابن الزقاق البنسي
26	1.2. الوصف
28	1.1.2. وصف الطبيعة
32	2.1.2. وصف الأدوات
35	3.1.2. وصف الخمر
36	2.2. المديح
44	3.2. الغزل

45	1.3.2. التغزل بالمرأة
53	2.3.2. التغزل بالمذكر
57	4.2. الرثاء
65	5.2. الهجاء
68	6.2. الزهد
<b>الفصل الثاني: البناء الفني في ديوان ابن الزقاق البلسي</b>	
74	1. الأسلوب واللغة الشعرية
74	1.1. الجملة العربية
76	1.1.1. أقسام الجملة
80	2.1. الإنشاء
81	1.2.1. الإنشاء أقسامه وأغراضه البلاغية
81	1.1.2.1. الإنشاء الطلبي أقسامه وأغراضه
85	2.1.2.1. الاستفهام
91	3.1.2.1. النداء
93	4.1.2.1. التمني
95	5.1.2.1. النهي
97	3.1.2.1. الإنشاء غير طلبي أقسامه وأغراضه
101	2. التعريف بنظرية الحقول الدلالية
102	2.2. نظرية الحقول الدلالية عند العرب والغرب
103	3.2. اللغة الشعرية
106	1.3.2. الحقول الدلالية
106	1.1.3.2. حقل الحزن والألم

108	2.1.3.2. حقل الطبيعة
110	3.1.3.2. حقل الحب والمرأة
112	3. الصورة الشعرية
116	1.3. التشبيه
116	1.1.3. مفهومه لغة
117	2.1.3. مفهومه اصطلاحاً
118	3.1.3. أنواع التشبيه
118	1.3.1.3. التشبيه التمثيلي
122	2.3.1.3. التشبيه الضمني
125	3.3.1.3. التشبيه المرسل
127	4.3.1.3. التشبيه البليغ
129	2.3. الاستعارة
129	1.2.3. مفهومها لغة
130	2.2.3. مفهومها اصطلاحاً
132	3.2.3. الاستعارة المكنية
139	3.3. الكناية
139	1.3.3. مفهومها لغة
140	2.3.3. مفهومها اصطلاحاً
147	4. التّناس
147	1.4. مفهومه لغة
148	2.4. مفهومه اصطلاحاً
148	3.4. التّناس عند الغرب

150	4.4. التناص عند العرب
151	5.4. أنواع التناص
151	1.5.4. التناص الديني
153	2.5.4. التناص الأدبي
155	3.5.4. التناص التاريخي
157	4.5.4. التناص الأسطوري
158	5. الرمز
159	1.5. رمز المرأة
159	2.5. رمز الرياح
160	3.5. رمز الخمر
<b>الفصل الثالث: البنية الإيقاعية في ديوان ابن الزقاق البنسي</b>	
163	1. الموسيقى الخارجية
163	1.1. الإيقاع
163	1.1.1. لغة
165	2.1.1. اصطلاحا
165	3.1.1. الإيقاع عند العرب القدامى
169	4.1.1. الإيقاع عند العرب المحدثين
172	5.1.1. الإيقاع عند العرب
174	2.1. الوزن
174	1.2.1. لغة
174	2.2.1. اصطلاحا
177	3.1. القافية

178	1.3.1. مفهومها لغة
179	2.3.1. اصطلاحا
181	4.1. إيقاع الوزن في ديوان ابن الزقاق البلنسي
184	1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للبحور المستخدمة
185	1.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للكمال
189	2.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للطويل
192	3.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط
194	4.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للسريع
196	5.1.4.1. بنية تشكيل الوافر
199	6.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للرمل
201	7.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف
204	8.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للمتقارب
208	9.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للمديد
208	10.1.4.1. بنية التشكيل الإيقاعي للمنسرح والرجز والمجث
210	5.1. القافية
211	1.5.1. حروف القافية
211	1.1.5.1. الروي
213	2.1.5.1. الوصل
214	3.1.5.1. الخروج
215	4.1.5.1. الردف
216	5.1.5.1. التأسيس
217	6.1.5.1. الدخيل
217	2.5.1. أنواع القافية

219	3.5.1. حركات القافية
221	6.1. الزحافات والعلل
222	1.6.1. الزحاف
222	1.1.6.1. مفهومه لغة واصطلاحاً
222	2.1.6.1. أنواع الزحافات
224	2.6.1. العلل
224	1.2.6.1. مفهومها لغة واصطلاحاً
224	2.2.6.1. أنواع العلل
225	2. الموسيقى الداخلية
228	1.2. الطباق
234	2.2. المقابلة
237	3.2. الجناس
238	1.3.2. أنواع الجناس
238	1.1.3.2. الجناس التام
238	2.1.3.2. الجناس الناقص
241	4.2. التورية
241	1.4.2. مفهومها لغة واصطلاحاً
243	5.2. التكرار
243	1.5.2. مفهومه لغة واصطلاحاً
246	2.5.2. تكرار الألفاظ
249	3.5.2. تكرار الأساليب والأدوات
250	4.5.2. تكرار بعض الظواهر
252	5.5.2. ظاهرة تكرار ذكر الأسماء

## فهرس الموضوعات

254	الخاتمة
257	قائمة المصادر والمراجع
278	فهرس الموضوعات
	الملخص

## ملخص:

تناول موضوع البحث ديوان ابن الزقاق البنسي وذلك من خلال البحث في طيات البناء الموضوعي والفني ومحاولة رصد وتحليل الأغراض الشعرية والخصائص الفنية والبنية الإيقاعية في ديوانه معتمدة في ذلك على المنهج التاريخي والوصفي والاستقرائي الملائم للبحث. تناولت في المدخل الحياة السياسية والاجتماعية لعصري الموحدين والمرابطين وهي الحقبة التي تزامنت مع حياة الشاعر.

ويتبع بعد المدخل ثلاث فصول:

**الفصل الأول:** بحث في الأغراض الشعرية في ديوانه وطريقة توظيفها وما لتجديد الذي طغى على شعره.  
**أما الفصل الثاني:** خصصه للدراسة الفنية من خلال البحث في اللغة والأسلوب والصورة الفنية وكيف كان توظيفه لتلك الصور.  
**أما الفصل الثالث:** تطرقت فيه للبنية الإيقاعية في شعر ابن الزقاق البنسي ذاكرتا توظيفاته من خلال البحث في موسيقاه الخارجية والداخلية.

## Summary

The topic of the research deals with Ibn Zuqaq al-Balansi's poems collection through research on the folds of the substantive and artistic structure and an attempt to monitor and analyze the poetic purposes, artistic characteristics and rhythmic structure in his collection, relying on the historical, descriptive and inductive approach appropriate to the research.

In the introduction, i dealt with the political and social life of the Almohad and Almoravid era, an era that coincided with the life of the poet. Three chapters follow after the introduction:

The first chapter: a study of poetic purposes in his collection, the method of employing them, and the renewal of what dominated his poetry.

The second chapter: It devoted to artistic study by researching the language, style, and artistic image, and how he employed those images.

The third chapter: I dealt with the rhythmic structure in the poetry of Ibn Al-Zuqaq Al-Balansi, and mentioning his uses through researching his external and internal music.